



196

المدينة في الشعر العربي المعاصر

تأليف:

د. مختار علي أبو غالي

سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ـ الكويت



سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ـ الكويت

صدرت السلسلة في يناير 1978 بإشراف أحمد مشاري العدواني 1923 ـ 1990

196

المدينة في الشعر العربي المعاصر

تأليف

د. مختار علي أبو غالي



المواد المنشورة في هذه السلسلة تعبر عن رأي كاتبها
ولا تعبر بالضرورة عن رأي المجلس

المواد المنشورة في هذه السلسلة تعبر عن رأي كاتبها
ولا تعبر بالضرورة عن رأي المجلس

المحتوى

المحتوى
المحتوى
المحتوى

تمهيد

المدينة موضوعا

دأب الإنسان من أجل البقاء في جميع الأطوار التي مر بها، وفي مرحلة المدنية ساعدته العوامل الاقتصادية على نشأة عدد من المدن المحصنة، قامت أساسا على نوع من الصناعة أدت بدورها إلى ظهور المدينة الضخمة، كتحقيق مشخص تتوافر فيه الطمأنينة والتواصل، وكانت هذه المدينة لغة الإنسان في حربه ضد الطبيعة وأخطارها التي تهدد حياته، ثم أصبحت المدينة فيما بعد مركز ثقل إنساني، فاستقطبت جهد الإنسان واستدرجته، وبدأت مفاتنها وشرورها الآسرة تأخذ شكل الغواية التي يصعب مقاومتها، مع أنها كانت مفتوحة على الريف، حيث لم تملك من الخصائص ما يحفظ لها استقلالها، وبالتأمل في تاريخ المدن لا نجد موقفا عدائيا منها، ولا خصومة بين سكانها ومن نزحوا إليها، وهذه سمة لمدنيات عديدة، كما يشير إلى ذلك الدارسون.

وتطورت مدينة القرن العشرين بشكل حاد صعب معه تكيف النازحين إليها، لاسيما الشعراء منهم، ولم تنجح الانتصارات العلمية في تحقيق الآمال المعلقة عليها من خلق عالم أفضل يتكئ على العلوم وسيطرة الفلسفات المثالية، وعلى العكس

من المتوقع صاحبت هذه الانتصارات العلمية صور مأساوية، من اغتيال لحرية الإنسان، واستغلال لموارد الشعوب المغلوبة على أمرها، وما تمخضت عنه الانتصارات من حروب دمرت أكثر مما أنجزت، وكان ضحيتها الإنسان هنا وهناك، مما جعل شاعر القرن العشرين يتخذ موقفا معاديا من المدينة ورموزها، بلغ هذا الموقف ذروته لدى ت. إس. إليوت في قصيدتيه اللتين ذاع صيتهما:

«الأرض الخراب» و«الرجال الجوف»، فالحضارة تنهار كما يرى أرنولد توينبي، أو تسير إلى السقوط كما يقول كولن ويلسون.

وبفعل من الاحتكاك الحضاري مع الغرب لم تكن المدينة العربية بمعزل عما يجري، فإذا عرفت أوروبا ثورة مدينة كاملة ربما كانت أخطر من ثورتها السكانية العامة، فإن العالم العربي لا يعد متخلفا من حيث حضارة المدن، إذا طبقنا المقاييس العالمية التي اصطلح عليها.

ولنا أن نتساءل: هل كان موضوع المدينة في أدبنا معاصرا كل المعاصرة، أو أن له جذورا تضرب في العمق التاريخي؟ وإذا كان معاصرا فهل نشأ غربيا أو شرقيا؟ وإذا كان غربي النشأة فهل كان شاعرنا مقلدا أو أصيلا؟

تجدر الإشارة إلى أن التراث الإنساني قد لمس من قريب أو بعيد معنى المدنية والحضارة، بما يرمزان إليه من تغيرات ترغم النازح على التخلي عن شكله القديم، وعلى أن يلبس للبيئة الجديدة لبوسها.

وفي التراث العربي شواهد على الفزع من الشكل المدني، وعلى الندوب التي خلفتها المدنية.

هذه ميسون بنت بحدل، شاعرة بدوية تزوجها معاوية بن أبي سفيان، ونقلها إلى حاضرة الشام، فثقلت عليها الغربة، وأكثرت من الحنين والوجد إلى حالتها الأولى، وضاقت نفسها أكثر لما تسرى عليها معاوية، فقالت:

لبيت تخفق الأرواح فيه
أحب إليّ من قصر منيف
وبكر يتبع الإظعان سقبا
أحب إليّ من بغل زفوف
وكلب ينبح الطراق عني
أحب إليّ من قط ألوف

ولــبــس عــبــاءة وتــقــر عــيــنــي
أحــب إلــي مــن لــبــس الــشــفــوف
وأكــل كــســيــرة فــي كــســر بــيــتــي
أحــب إلــي مــن أكــل الــرغــيــف
وأصــوات الــريــاح بــكــل فــج
أحــب إلــيّ مــن نــقــر الــدفــوف
وخــرق مــن بــنــي عــمــي نــحــيــف
أحــب إلــيّ مــن عــلــج عــلــيــف
خــشــونــة عــيــشــتــي فــي الــبــدو أشــهــى
إلــى نــفــســي مــن الــعــيــش الــطــريــف
فــمــا أبــغــي ســوى وطــنــي بــديــلا
فــحــســبــي ذاك مــن وطــن شــريــف

وهذا أبو نصر، بشر بن الحارث، المعروف بالحافي، نزل إلى سوق بغداد، فهاله ما رأى، فخلع نعليه، ووضعهما تحت إبطه، وجرى في اتجاه الصحراء، وظل يجري، فلم يدركه أحد، ومن يومها لم يعلم عنه شيء.

ترى لماذا رفضت ميسون البدوية طيب العيش في الحاضرة وبين قصور الخلافة؟ ولماذا هرب الصوفي الصالح عالم الحديث من بغداد؟

لا شك أن نزعة كل منهما في الصراع تختلف في باطنها عن الأخرى، فالأمر مع الشاعرة البدوية نابع من المقارنة بين حياتين، إحداهما سهلة بسيطة في البادية، عبرت عنها في الأشطر الأولى من الأبيات، والأخرى حياة أكثر عمقا وتركيبا في المدينة الشامية عبرت عنها في أعجاز الأبيات، ووضع المعاني في هذا التشكيل ضرب من الوعي بحركة النفس في صراعها بين ما درجت عليه من جهة وما آلت إليه من جهة أخرى، وهي في هذا أقرب إلى الروح الرومانسي في موقف الشاعر المعاصر من المدينة. ولكن موقف بشر الحافي موقف فكري يتعلق بالجانب الخلقي الذي تغير بفعل البيئة المدنية، والصراع هنا-كما يراه-بين القيم الإنسانية التي عاش الرجل بها ومن أجلها، و الاعتداء على هذه القيم في عالم المدينة، فقرر الهرب حيث لا أحد.

ما الذي كان يفعله كل من ميسون وبشر الحافي لو عاشا في زماننا؟ إن

البون جد شاسع بين العصرين الأموي والعباسي بالمقارنة إلى عصرنا،. وهو أكثر اتساعا بين القاهرة ودمشق وبيروت وسائر المدن العربية من جانب، والعواصم العربية القديمة من جهة أخرى.

وبخطوة أبعد كثيرا منهما نجد «ألفريد دي فيني» قد استنكر القطار، لأنه رمز العجلة، وفي استنكاره تذمر من اختلال العلاقة بين الإنسان والزمن، فالاختراع الجديد لا يسمح بالتأمل الذي هو السمة المميزة للإنسان، كما أشار بعض الدارسين-فما حجم استنكاره لو عاين الصواريخ والمركبات الفضائية؟ إن استنكاره تعبير عن صدمة حضارية.

ومع ذلك نؤكد هنا أن المدينة-كموضوع-فكرة شديدة المعاصرة، ترتبط بالقرن العشرين ومنجزاته، والإشارات السابقة لا تعدو أن تكون مواقف متناثرة لم تخلق من المدينة موضوعا شائعا، حيث ينطلق الشعر المعاصر من مفهوم حضاري في تصور جديد للكون والمجتمع والإنسان، بفعل من الثورة العالمية في مستوياتها الاجتماعية والفكرية والتكنولوجية، وذلك ينقلنا بطبيعة الحال إلى التساؤل الثاني عن نشأة موضوع المدينة، أغربي هو أم عربي؟

والأدق في هذا التساؤل أن نعيد صياغته، فليس هناك من يماري في أن موضوع المدينة نشأ غربيا، لذلك يجب أن يكون التساؤل هو: إلى أي حد كانت أصالة الموضوع في شعرنا العربي؟

وهنا يختلف دارسونا، فبعضهم يفرق بين المدينة الغربية ومثيلتها العربية، كما يفرق بين شعر المدينتين، فهجاء المدينة عالميا نابع من ثورة صناعية انتزعت إنسانية الإنسان، فالمصانع الغربية تحتاج إلى بشر يتحركون ويعملون آليا، لا إلى بشر يحسون ويشعرون.

إن «بودلير» يرى المدينة عاهرة، ورسم «أودين» صورة ليوم يعيشه إنسان اليوم روتينية مملة، وهي تشوهات حضارية عالية المستوى، بعيدة عن تناول الشعر العربي الذي يعاني من بديهيات الحقوق الإنسانية. كما أن هناك فارقا كبيرا في المواجهة، فالشعر الأوروبي يواجه الخطر الذي يراه قادما من الهجوم الحضاري، أو من عدم انسجام الشعر والعصر، مما يجعل الشعر يتراجع عن مكانته، ويرى هذا الاتجاه أن المدينة في الشعر الغربي على اختلاف مع المدينة في الشعر العربي، وعليه فإن شعراءنا كانوا مقلدين

إلى حد كبير[1].

وفي المقابل ينفي بعض الدارسين عن شعرائنا التقليد، فتضايق الشاعر الغربي بحضارته ومدنيته لا يختلف كثيرا عن تضايق العربي بمدينته التي اختلفت أنماط الحياة فيها عما هي عليه في الريف العربي، مما جعل الشاعر العربي النازح من الريف لا يأتلف بسهولة مع مدينته المعاصرة، والثورة الحضارية العالمية تراث مشترك، وشعراؤنا لهم الحق في هذا التراث، ويأخذون منه ويعطونه، ويشاركون في صياغة عالمنا المحتاج دائما وأبدا إلى الكشف، واكتشاف ما لا يعرف يفترض أشكالا جديدة كما يقول رامبو، وإذا كانت هذه هي وظيفة الشعر فلابد أن يكون للشاعر العربي موقف من المدينة كموضوع ترك أبعاده في أعماق الشعراء، فالعربي لا يعيش شكلا من الحياة خارج الحياة[2].

ونحن من الرأي الثاني، فليس من الإنصاف أن نجرد شعراءنا من أصالتهم، إذ لا يعني سبق الشاعر الغربي إلى موضوع ما-كالمدينة مثلا-أنه هو الأصل وغيره عالة عليه، فربما جاء من الشعراء من يبرز في موضوع سبقه إليه آخرون، ولو أننا اعتمدنا السبق وحده معيارا للأصالة لأسقطنا من التراث الإنساني معظمه، فأكثره عالج موضوعات مطروقة، ولكنه أعادها خلقا جديدا وعليها طابع العصر بما يحمل في طياته من تغيرات فلسفية واجتماعية وسياسية. إن انفتاح الشاعر العربي على الآداب العالمية من أهم عناصر التحول الكبير في المسيرة الأدبية-إن لم يكن أهمها-وهو عنصر لا يقلل من ميسم الجدة والأصالة إما أحسن في الإفادة منه، ومن هذا الباب المفتوح على كنوز التجربة الإنسانية اكتشف العربي نفسه وموقفه من الحياة والكون، في محاولة للنهوض من كبواته السابقة، واللحاق بركب الحضارة المتطور بسرعة مذهلة، إن من يغلق الباب يعيد إلى الأذهان مقولة السرقات الأدبية التي عانى منها أدبنا العربي كثيرا في غفلة عن الفهم الصحيح للتأثير والتأثر.

ثم.. من قال إن المدينة العربية ليست كمثيلاتها الأوروبية، إن الدراسات

---

(1) انظر في هذا الاتجاه على سبيل المثال، حنا عبود: النحل البري والعسل المر، دراسة في الشعر السوري، ص 147- 156.

(2) لمثل هذا الرأي انظر، غالي شكري: شعرنا الحديث إلى أين، ص 114.

العلمية تقول غير ذلك، فإذا كانت الضخامة مقياسا فبعض مدننا تقف على قدم المساواة مع كبريات المدن الأوروبية، وكما يقول العالمون: إن «المدينة تتحدى التعريف الجامع المانع والمعادلة الموجزة، وأن من السهل أن نقول ما ليست المدينة أكثر من أن نقول ما هي، وأن المدينة المطلقة المثالية هي افتراض علمي، فليست هناك مدينة مطلقة أو قرية مطلقة.. ومن خلال التعريفات التي قدمها العلماء من تعريف إحصائي، أو إداري، أو تاريخي، أو وظيفي...[3] جميعها يمكن تطبيقها على المدينة العربية، وإن ظل هناك خلف في المستوى الحضاري بين المدينتين الغربية والعربية، ولكنه خلف لا يحجب الموقف الشعري، فلا أحد يستطيع أن يوحد بين أسلوب الحياة في المدينة والقرية، الموقف كائن لا محالة، وشعراؤنا يبحثون عنه، وعن موضوعات ومناخات جديدة تتبلور مع الأيام وتؤكد أصالة هذه الرؤى وبكارتها وخصوبتها.

بشكل يلفت النظر، بحيث يتعذر علينا البحث عن شاعر معاصر لم يطرقه، بل إنه سيطر على بعض شعرائنا، فتسلل إلى معظم قصائده على مدار تجربته الشعرية، وانتقل مع الشعراء في تطورهم من الرومانسية إلى الواقعية الاشتراكية، مرورا بما بين المذهبين من اتجاهات، آخذا أبعادا مختلفة من اغتراب، إلى توظيف اجتماعي وسياسي، إلى أنماط رمزية، على ما سنراه في تضاعيف هذا الكتاب.

وقد اختلفت لغة شعرائنا في الأداء، مما جعل الحاجة ماسة إلى دراسة الموضوع بما يستحق، حيث لم يحظ من الدراسة إلا بعدة بحوث في المجلات الأدبية، وبعض فصول في كتب معدودة جدا، وهي دراسات على قلتها لها فضل السبق والريادة، وقد انتفعنا بها، فإذا وفقنا إلى إضافة ينتفع بها آخرون فهي المسيرة الثقافية وسننها في شتى العصور منذ البدء، إلى أن يرث الله الأرض ومن عليها.

---

(3) للوقوف عليها انظر: د. جمال حمدان في كتابته: المدينة العربية-جغرافية المدن.

الاغتراب في المدينة

شعراء التفعيلة، أو أصحاب الشعر الحر كما أطلق عليهم في بداية الحركة-بدؤوا حياتهم رومانسيين، بفعل من تأثير علي محمود طه ومحمود حسن إسماعيل، كما تشهد بذلك اعترافاتهم،. وكما يقال فإن ظهور أول أطيار الربيع لا يعني الاستغناء عن حرارة الموقد، وعليه فإن شعراء المرحلة النازحين إلى المدينة إبان الحرب العالمية أو إثرها كانوا قد خضعوا للروح الرومانسي الحالم في انتقالهم إلى المدينة لسبب ما، قد يكون طلبا للرزق، أو للعلم الذي تمركزت جامعاته في المدن الكبرى يومئذ.

نزح السياب من قريته «جيكور» في العام الدراسي 1943-1944، وانتقل أحمد عبد المعطي حجازي من قريته «تلا» وكذلك صلاح عبد الصبور من «الزقازيق» إلى القاهرة، يحملون في عيونهم تطلعات في اكتشاف عالم جديد، والشعراء بطبيعتهم حساسون شفافون، وهي طبيعة ستحجب رؤيتهم للمدينة على حقيقتها بادئ الأمر، لأنهم سيواجهون بما يصطدم مع ما جبلوا عليه من شفافية، وستترك هذه الصدمة أثرها في إبداعاتهم المهورة بالروح الرومانسي، ولنبدأ معهم من حيث بدؤوا عشية الانتقال من القرية إلى المدينة.

عشية الرحيل:

في سنة 1948 كتب السياب قصيدة بعنوان «اللقاء الأخير» جاء فيها: «هذا هو اليوم الأخير؟!/ واحسرتاه! أتصدقين؟ ألن تخف إلى لقاء؟/ هذا هو اليوم الأخير، فليته دون انتهاء!/ ليت الكواكب لا تسير/ والساعة العجلى تنام على الزمان فلا تضيق!/ خلفتني وحدي أسير إلى السراب بلا رفيق/ يا للعذاب!..../ ليل ونافذة تضاء.. تقول إنك تسهرين/ إني أحسك تهمسين/ في ذلك الصمت المميت: «ألن تخف إلى لقاء؟»/ ليل ونافذة تضاء/ تغشى رؤاي وأنت فيها../ ثم ينحل الشعاع/ في ظلمة الليل العميق/ ويلوح ظلك من بعيد وهو يومئ بالوداع/ وأظل وحدي في الطريق/

وبعد ثماني سنوات يرصد أحمد عبد المعطي حجازي المساء الأخير في ديوانه الأول:

«وجاء مساء/ وكنت على الطريق الملتوي أمشي/ وقريتنا بحضن المغرب الشفقي/ رؤى أفق/ مخادع ثرة التلوين والنقش/ تنام على مشارفها ظلال نخيل/ ومئذنة تلوى ظلها في صفحة الترعة/ رؤى مسحورة مشي/ وكنت أرى عناق الزهر للزهر/ وأسمع غمغمات الطير للطير/ وأصوات البهائم تختفي في مدخل القرية/ وفي أنفي روائح خصب/ عبير عناق/ ورغبة كائنين اثنين أن يلدا/ ونازعني إليك حنين/ وناداني إلى عشك. إلى عشي/ طريق ضم أقدامي ثلاث سنين/ ومصباح ينور بابك المغلق/ وصفصافة/ على شباكك الحران هفهافة/ ولكني ذكرت حكاية الأمس/ سمعت الريح يجهش في ذرى الصفصاف/ يقول: وداع/ ملاكي! طيري الغائب! حزمت متاعي الخاوي إلى اللقمة/ وفت سنيني العشرين في دربك/ وحن على ملاح وقال: اركب/ فألقيت المتاع ونمت في المركب»

[كان لي قلب]

وكما فعل السياب وحجازي سار سعدي يوسف، فوصف ليلة قروية في قصيدته التي عنوانها «في درب ريفي» [51 قصيدة: الأعمال الشعرية ص 532]، والملاحظ أن الشعراء الثلاثة ريفيون نازحون للمدينة، ومشتركون في رصد اللحظة، وأيضا مشتركون في مفردات التجربة، فالحبيبة الغائبة. نداء يخطف عبر قلوبهم الجائعة، والوحدة هي الشعور الذي يعانون منه، وخلفية اللوحة من طبيعة الريف الساحرة، ولا يغيب عن الأذهان أن الحرمان والشعور بالوحدة، والحنين إلى الماضي، واللجوء إلى الطبيعة ملاذا ومهربا، وهي عناصر رومانسية.

وفي مفردات التجارب الثلاثة يأتي: ضوء المصباح، والبيت، والليل، والوحدة، فالمصباح هو الحارس اليقظ، لأنه في النافذة عين البيت كما يقول غاستون باشلار، وفي مملكة الخيال لا يضيء خارج البيت، بل هو محتوى داخله، يتسرب إلى الخارج فقط، وخلال ضوء المصباح يصبح البيت إنسانيا، يرى كإنسان مفتوح العين على الليل، البيت البعيد بضوئه ينظر إلى الخارج في صورة لا تعرف السكون، ومهما كانت كونية البيت المنعزل المضاء فإنه يرمز دوما للوحدة كما يقرره علم جماليات المكان، وعليه فإن

شعراءنا الثلاثة أفصحوا عن هذه الوحدة في عالم المدينة، واعين لحركة الخيال بين الداخل والخارج.

وإذا كان السياب قد حاول تثبيت اللحظة بنبرة عالية مصحوبة بالصراخ- واحسرتاه.. يا للعذاب! فقد ثبت حجازي لحظته معبرا بالصورة، فكان أقرب من السياب إلى روح الشعر، كما كان أكثر منه حساسية بجماليات المكان، حين جعل مصباحه صغير النار، فكلما ضاق حجم شعاع الضوء أصبحت يقظته أكثر، كما أن حركة الخيال عند حجازي وحدت بين ثنائية: العالي/ المنخفض، فالقرية تنام بحضن الشفق، ثم وحدت بين الشيء وظله، وبين الشيء ونظيره في غمغمات الطير للطير، وعناق الزهر للزهر المتناهي في الصغر والمكثف للوجود، واحتشدت عنده صور التوحد حتى شملت أصوات البهائم في مدخل القرية، وهي صور مسموعة ومرئية ومشمومة خارجية، وجميعها دعوة للحب والإخصاب، ينتقل بها خيال الشاعر من الخارج إلى الداخل، وتولد فيه عدوى الإخصاب على غرار المشهد الطبيعي في حالة من التجانس الكوني، فالانبثاق الخلاق طبيعي يتفجر في الداخل متحدا بالخارج «**ونازعني إليك حنين/ وناداني إلى عشك/ إلى عشي/ طريق ضم أقدامي ثلاث سنين**»، حجازي يثبت لحظة الهناءة في العش الريفي الذي يبعث بدائية المأوى بداخلنا، لأنه في المدينة محروم من هناءة القلب.

- وقبل الانتقال إلى عالم المدينة نتوقف قليلا عند التصور الشعبي لأبناء الريف الفقراء السذج عن المدينة، وهو تصور قدمه لنا عبد الرحمن الشرقاوي في جزء من قصيدته الطويلة بعنوان «من أب مصري إلى الرئيس ترومان» حيث يسأله لداته عن القاهرة، وكيفية الحياة فيها، وعن شوارعها أهي من زجاج؟ وما إلى ذلك من تصورات بلهاء ولكنها مطابقة للخيال الكسيح للريفي الساذج:

«**فقلت لهم: قد رأيت القصور/ فقالوا: القصور؟ وما هذه؟ فإنا لنجهلها يا ولد/ فقلت اسمعوا يا عيال.. اسمعوا.. القصر دار بحجم البلد/ فحكوا القفا وهم يعجبون/ ومدوا رقابهم سائلين وهم خائفون:/ وهل يسكن القصر جن يطوف طواف العفاريت حول القبور/ وهل كنت تمشي بجنب القصور؟/ ألم يركبوك؟/ ألم يخنقوك؟/**» ومع أن الشاعر يحاول استلهام روح الشعب القروي من منطلق توجه اشتراكي كانت الدولة مقبلة عليه، فإن لغة العلاج

والتناول محل خلاف، وهي كذلك منذ بزوغ العصر الاشتراكي في معقله روسيا، ونحن من أنصار عدم النزول بالشعر إلى المياه الراكدة والضحلة بحجة الاشتراكية، ومن قبل لقي الشاعر الروسي«مايكوفيسكي» مصيره الغامض في الدفاع عن لغة الشعر ضد الزعم الاشتراكي السائد يومئذ... ومع ذلك فاللوحة جسر جيد للعبور فوقه من القرية إلى المدينة.

المدينة ومفردات الضياع:

ربما كان الجدار أبرز ملمح للمدينة يفرض نفسه على عيون القادمين إليها من الريف، ولذا عاينه شعر المدينة في الأقطار العربية، عاينه السياب منذ البداية، يقول:

وتناثر الضوء الضئيل على البضائع كالغبار
يرمي الظلال على الظلال، كأنها اللحن الرتيب
ويريق ألوان المغيب الباردات على الجدار

[في السوق القديم]

وإذا كان الجدار مع السياب معاينة ليس إلا في هذه الصورة، فهو يمثل بالنسجة لعبد الوهاب البياتي مواجهة ذات فعل، يقول البياتي:

وعلى الجدار/ ضوء النهار/
يمتص أعوامي ويبصقها دما ضوء النهار/

[مسافر بلا حقائب]

ولكن الجدار عند حجازي يشكل رمزا من رموز المعاناة في المدينة، وهو يتكرر في ديوانه، «مدينة بلا قلب» وكأنه يضطهد الشاعر ويلاحقه أينما كان:

«**وكان الحائط العملاق يسحقني/ ويخنقني/**»

[كان لي قلب]

«**يا ويله من لم يصادف غير شمسها**
غير البناء والسياج، والبناء والسياج
غير المربعات، والمثلثات، والزجاج
يا أيها الأحياء تحت حائط أصم...»

[إلى اللقاء]

«واجهنا الجدران الجمة/ واجهنا أسوارا.. أسلاكا واجهنا أشواكا
[ميلاد الكلمات]
«رحابة الميدان، والجدران تل
تبين ثم تختفي وراء تل»

[أنا والمدينة]

ومن الواضح أن حجازي هو الذي أبرز الجدار بالشكل الذي يمثل عائقا جوهريا يصدم العين أينما توجهت في المدينة، ولذا كان يلح على الشاعر عبر قصائد عديدة، وهذا الإلحاح يكشف عن وعي الشاعر بدلالة الجدران في المدينة.

وتتعاون الأضواء مع الجدران، فإذا كانت الجدران تحجب الرؤية عن الأسرار الخبيئة وراءها، فالأنوار الباهرة تفاجئ العين وتزعجها، ومصابيح المدينة-كما يقول السياب-«لم يسرج الزيت فيها، وتمسسه نار»، والغالب على شعراء المدينة، ولاسيما الريفيين منهم، عدم الارتياح لها، لذا نراها في الأعلم الأغلب موسومة بسمات التضايق، فهي حزينة، شاحبة، مؤلمة، وهي صفات نابعة من داخل الشعراء، يقول السياب:

«والنور تعصره المصابيح الحزانى في شحوب/
مثل الضباب على الطريق/ من كل حانوت عتيق/
بين الوجوه الشاحبات، كأنه نغم يذوب/

[في السوق القديم]

فالنور يدور في ألفاظ تعمل على تعطيل الحاسة، وهذا انعكاس لنفس الشاعر وتعطيل حركته في المدينة، وهو الذي جعل شاعرا كالبياتي يشعر بصدمة الأنوار:

«الضوء يصدمني، وضوضاء المدينة من بعيد»
[مسافر بلا حقائب]
وكذلك يعاني حجازي من فضول المصابيح المملة المكرورة:
«وعين مصباح فضولي ممل
دست على شعاعه لما مررت»

[أنا والمدينة]

مع أن مصباح حجازي يبدو على نقيض مصابيح السياب والبياتي، فهو

عنده كاشف وفاضح لأسرار الشاعر التي لا يريد إظهارها على الملأ، فالأنوار معطلة للداخل والخارج معا، فإذا أراد إنسان أن يستتر فإنها تفضحه، وإذا أراد صفاء الرؤية تحجبه.

وفي مرحلة الضياع هذه قد يأتي الضوء في صورة تشي بالبهجة، كما هي عند حجازي:

«والنور حولي في فرح/ قوس قزح/
وأحرف مكتوبة من الضياء/ حاتي الجلاء/»

[الطريق إلى السيدة]

ولكنها الخدعة، إذ الفرح وحاتي الجلاء يقومان بدور المفارقة لما يعتمل في نفس الشاعر من ألم ممض، لأنه يحس بالجوع، فهو كما يقول في القصيدة نفسها «بلا نقود جائع حتى العياء» فكأن أفراح الضوء في الخارج تهزأ من داخل الشاعر، وتتحدى أبسط الرغبات لديه في أن يسد رمقه.

ثم يأتي الضجيج والتزاحم.. المواصلات وكثرتها وتعقيد شبكاتها تضطر الناس إلى التزاحم والتدافع بالمناكب، وتحفز الأعصاب إلى حد العصاب، إن نهر المدينة يكاد يفلت من بين جدرانها، وفيضان البشر يمتد، والجموع تجاوز أسوارها، فكيف بالشاعر إذا وجد نفسه مقذوفا في هذا العالم المتلاطم؟ ربما كان أبناء المدن لهم سبق معرفة وألفة للآلات المتحركة، لذا كان من الطبيعي ألا يأبهوا بها، لكن القروي يخشى الآلة ويفرع منها، يقارن حجازي بينه وبين أبناء المدينة:

«حتى إذا مر الترام/ لا يفزعون/ لكنني أخشى الترام/»

[الطريق إلى السيدة]

وحجازي يشعر بالاختناق في زحام المدينة وضوضائها:
«لشوارع مختنقات مزدحمات/ أقدام لا تتوقف، سيارات/
تمشي بحريق البنزين/»

[سلة ليمون]

وننبه إلى أن نفور حجازي من الآلة الصناعية في المدينة هنا، هو نفور رومانسي، غير قائم على تحليل أساليب الحياة، ومن ورائه شعر المرحلة طبعا، ولكن موقف حجازي سيتغير فيما بعد، حينما يعانق يوتوبيا صناعية في مدينة المستقبل، مما يؤكد أن حجازي يمر بمرحلة صدمة المدينة الأولية،

ولسوف يتجاوزها، كما يقتضي التطور والنضج في الشاعر السوي.

وإيقاع الزمن في المدينة يلفت القروي، فالكثافة السكانية في الرقعة الجغرافية وضيق الشوارع التي تقوم البنايات على جانبيها يجعل هذه الشوارع ملأى بأناس، وهؤلاء الناس مسرعون إلى أعمالهم في المؤسسات والمستشفيات والمصانع والجامعات، فالوقت عندهم حساس، والسرعة هي الطابع العام في كل شيء، هذا ما سجله حجازي في أول نزوله للمدينة:

«-يا عم من أين الطريق/ أين طريق السيدة؟/

- أيمن قليلا ثم أيسر يا بني/ قال ولم ينظر إليّ؟

والناس يمضون سراعا/ لا يحفلون/

أشباحهم تمضي تباعا/ لا ينظرون/

[الطريق إلى السيدة]

وشيء طبيعي من أمواج البشر في المدينة أن تكون السرعة طابعهم العام، فهم يأكلون واقفين، ويمشون مسرعين، وكأن أقدامهم في سباق مع آجالهم، السرعة تحكم العلاقات بين الناس لما ينوء به كاهلهم، فالزمن عنصر مؤلم حقا في عالم المدينة، يكرر ذلك حجازي بصورة أخرى:

«وأهلها تحت اللهيب والغبار صامتون/ ودائها على سفر/

لو كلموك يسألون: كم تكون ساعتك؟/

[رسالة إلى مدينة مجهولة]

والسرعة تتدخل في إزعاج أجمل العواطف، عاطفة الحب، ولكي يقف القارئ على مدى التطور وحدّته في القرن العشرين، نذكره بالغزلية التي قالها شوقي نحو 1893 تقريبا، وجاء فيها هذا البيت المشهور:

نــظــرة فــابــتــســامــة فــســلام

فــكــلام فــمــوعــد فــلــقــاء

وقد كان شوقي يعتبر هذه الغزلية من الجدة والحداثة بحيث تشكل صدمة للقارئ العربي يومئذ، واعتبر البيت المشار إليه اختصارات لقصص الحب يساوق إيقاع الزمن السريع، فكل كلمة فيه تمثل مرحلة في قصة الحب، بترتيبها الزمني، والإفادة من العطف بالفاء التي تفيد الترتيب والتعقيب فتعمل على تنظيم الزمن وتكثيفه، ولننظر بعد ذلك في شاعر المدينة المتأخرة عن شوقي، يقول صلاح عبد الصبور:

«لما دخلنا في مواكب البشر/ المسرعين الخطو نحو الخبز والمؤونة/ المسرعين الخطو نحو الموت/ في جبهة الطريق انفلتت ذراعها/ في نصفه تباعدت، فرقنا مستعجل يشد طفلته/ في آخر الطريق، تقت-ما استطعت- لو رأيت ما لون عينيها/ وحين شارفنا ذرى الميدان غمغمت بدون صوت/ **كأنها تسألني.. من أنت؟**»

[أغنية من فيينا]

هي صورة للحب من مدينة القرن العشرين، الشاعر يحب امرأة قبل أن يرى لون عينيها، ولم نشعر بالوقت الذي تعلقت فيه بذراعه، والعابر السريع المهموم بلقمة العيش يحمل طفلته يفرق بين العاشقين تفريقا لا يلتئم، يتم ذلك كله في طريق واحد دون إعداد وبلا ترتيب وبلا حسبان، انتهت قصة الحب قبل أن تبدأ، فهي في النهاية تسأل عن هذا العاشق، إن الزمن في قصيدة صلاح عبد الصبور تجاوز بكثير زمن أحمد شوقي، مع أن الفارق الزمني بين الشاعرين ليس شاسعا، فأمير الشعراء محسوب في النهاية على القرن العشرين ذاته.

ولصلاح عبد الصبور أبيات أخرى تعمق إيقاع الزمن، وتعمد مباشرة لمعارضة الزمن عند شوقي، فقد وظف البيت السابق ليكشف عن متغيرات الزمن بعد شوقي:

«الحب يا رفيقتي قد كان/ في أول الزمان/ يخضع للترتيب والحسبان/ نظرة فابتسامة فسلام/ فكلام فموعد فلقاء/ اليوم يا عجائب الزمان/ قد يلتقي في الحب عاشقان/ من قبل أن يبتسما/

الحب في هذا الزمان يا رفيقتي/ كالحزن لا يعيش إلا لحظة البكاء/ أو لحظة الشبق/ الحب بالفطانة اختنق/»[4]

[الحب في هذا الزمان]

وإن كانت أبيات عبد الصبور الأخيرة تعمق روح العصر، غير أنها تؤدي ذلك بتجريد ومباشرة، فهي أقل فنيا من الصورة الأولى التي اعتمدت التعبير بالصورة.

وقد حذا محمد إبراهيم أبو سنة حذو الرواد بشكل تقريري، فرصد

---

(4) ننبه إلى أن تجربتي الحب عند صلاح الوارد ذكرهما لا ينتميان لمرحلة الرومانسية في شعر المدينة، وإنما ذكرناهما استئناسا على إيقاع الزمن السريع في مدينة القرن العشرين.

عنصر الزمن:

«أعرف أن مدينتهم سقطت بين عقارب ساعة/ الكل يطيل النظر إلى ساعته/ عفوا إن الزمن يمر»

[حين فقدتك]

وترسم الشاعر أمل دنقل خطى الرواد كذلك قبل أن يستقل بلغته، فقرر عنصر الزمن في ديوانه الأول «مقتل القمر»:

«الناس هنا.. في المدن الكبرى.. ساعات/
لا تتخلف/ لا تتوقف/ لا تتصرف
آلات/ آلات/ آلات/

[ماريا]

وفي هذا الزحام الشديد والإيقاع السريع لعنصر الزمن يبرز عنصر جديد من عناصر الضياع والغربة في المدينة، هو جهالة الأسماء، فالناس ساهمون لا يعرف بعضهم بعضا كما يقول حجازي في «الطريق إلى السيدة»، والشاعر في المدينة شبح يسير بين ناطحات السحاب في المدينة التي يسكنها أناس كما يقول يوسف الخال في قصيدة «الوحدة»، وكلمة أناس هكذا نكرة مجهولة، فالناس في المدينة أشباح تتحرك بين الأبنية الشاهقة كما لاحظ الدكتور عز الدين إسماعيل بحق.

في هذه الجهالة يموت الناس ولا يتعرف عليهم أحد، لأن الناس في المدن الكبرى ليسوا أكثر من عدد، يلحظ حجازي طفلا دهسته سيارة في أحد الميادين:

«قالوا: ابن من؟/ ولم يجب أحد/ فليس يعرف اسمه سواه/ يا ولداه!/ قيلت وغاب القائل الحزين/ والتقت العيون بالعيون/ ولم يجب أحد/ فالناس في المدائن الكبرى عدد/ جاء ولد/ مات ولد/

[مقتل صبي]

وتكررت الصورة عند محمد إبراهيم أبو سنة، مع طفلة دهسها الترام، وألقى الشاعر بعبء الحادث على إشارة المرور، وربما كان استخداما موفقا لاستغلال مفردات المدينة حين اتكأ على الضوءين، الأحمر والأخضر، اللذين لم تحسن الطفلة التعامل معهما فكانت ضحية:

«بالأمس يا حبيبتي.. خرجت للطريق/ لأقرأ الهموم في العيون/

همومهم أولئك الذين يعبرون/ في شارع المدينة الحزين/ لعل هم وحدتي يهون/ إشارة حمراء: قف/ إشارة خضراء: من هنا انصرف/ وفجأة توقف الترام/ وطوق الزحام جثة لطفلة تنام في الدماء/»

[في الطريق]

وإذا كانت جهالة الأسماء لا تتكشف في هذه الصورة، فقد كشف عنها أبو سنة في ديوانه اللاحق «الصراخ في الآبار المهجورة»:

«**ولا وجه بين الزحام تلوح لنا ألفته/ كأنا عرفناه قبل الحياة/**»

وجهالة الأسماء بالضرورة تنعكس على الشاعر، فحجازي فقد اسمه في المدينة، يوم انتهت كل رموز قصيدته «أنا والمدينة» إلى الضياع، وأدى ذلك إلى ضياع الشاعر نفسه، وعبر عن ذلك مرتين في القصيدة، الأولى حين نادى عليه الحارس قائلا: «من أنت يا ... من أنت؟»، حيث لا يعقب حرف النداء منادى، وتقوم النقط التي وضعها الشاعر بعد حرف النداء بدور جهالة الاسم، في وعي تام بكتابة القصيدة، فالنقط التي اتخذها أعداء الشعر الجديد مرتكزا للهجوم عليه، هي أحد تكنيكات الشعر الجديد، وتقول بعض الأشياء التي لم تقل، وبالنقط عبر حجازي عن جهالة اسمه، ثم كشف عن ذلك في آخر القصيدة:

«وصرت ضائعا، بدون اسم/ هذا أنا.. وهذه مدينتي»

ويتطور شعور الاغتراب في المدينة إلى ما يمكن أن نسميه العجز عن التواصل، وهو شعور عام لدى شعراء المدينة العرب، رأيناه عند صلاح عبد الصبور في ديوانه الأول:

«**بيننا يا جارتي بحر عميق / بيننا يا جارتي بحر من العجز رهيب وعميق / وأنا لست بقرصان ولم أركب سفينة/ بيننا يا جارتي سبع صحاري/ وأنا لم أبرح القرية مذ كنت صبيا/**»

[لحن]

إن تكرار كلمة «جارتي» إلحاح في الرغبة، والجيرة مثير قوي، وقصص «بنت الجيران» في المدن شهيرة، ومع ذلك يحول بين الشاعر ورغبته عنصران من المتناهي في الكبر، هما: البحر، والصحراء، وكلاهما عائق معروف، لأنه ممتلئ بالمخاوف والمجهول.

وفي ليلة شتائية، تفرق الصحاب كل في طريق، وأغلق الجميع أبوابهم،

ولاذ كل بمدفأته-على الحقيقة أو المجاز-إلا الشاعر محمد إبراهيم أبو سنة، الذي لم يمتلك مدفأة مثلهم، لكنه عقب:

«**لو يعلمون يا مدينتي/ الدفء ليس مدفأة/ الدفء ليس في الغطاء/ الدفء في مودة اللقاء/ الدفء في قلوبنا. لو حطمت جليدها/ لو تبدأ العواطف الخرساء/ حديثها/**»

[أنامل الجليد]

وكان العجز عن التواصل من أسباب الشقاء الذي عانى منه السياب في واقع حياته بين جدران المدينة، فطالما بحث عبثا عن قلب يخفق بحبه فلم يجد ما يهدهد وشوشة المراهقة وحسيسها وهي تدب في أعصابه وتؤرق سكينته، ولذلك نعى أبو سنة على المدينة فقرها في الحب، وسيطرت عليه الفكرة في كثير من تجارب ديوانه الأول:

«**لكن يا حبي أعرف أن مدينتهم/ لا تعطي إن جادت أكثر من حب واحد**»، ويجب ملاحظة أن الشاعر أضاف المدينة إلى ضمير الغائب، وفي هذا نفور غير مصحوب بأي نوع من الشفقة، لأنه برأ ساحته من الانتماء إلى المدينة بهذه الإضافة التي تكررت أكثر من مرة في قصيدته «حين فقدتك»، ولأن الشاعر طوال ديوانه الأول يحاول-كما لاحظ الدكتور عبد القادر القط- أن يربط حبه ببعض مظاهر الضياع في المدينة، كانت صورة الحبيبة شاحبة الوجود، لأنها تنبع من الشعور الغامض، وغموض حبه وعدم الخلوص في عاطفته يوقعه أحيانا في صور بينة التكلف:

«**ولأني كمسافر/ أنزل قهرا قبل محطته/ من آخر قاطرة كانت ستمر/ أشعر أن شتاء يعصر هذا القلب/ حين فقدتك**»

فهو يسقط في الرومانسية في حين يوهم نفسه بالابتعاد عنها.

وفقدان التواصل يؤدي إلى الشعور بالإخفاق والانسحاب من المجتمع، ما لم يجد الإنسان فيه ما يتوخاه من أحلام، فلم يحقق من الهوى الصعب ما يربطه بالمدينة، وآلية المنطق تحرك الجموع، وتجعل من الذات المفردة ضالة في طريقها، تتحول وتسير وحيدة، تعلك صدمة المدينة أحلامها على انفراد، فإذا انتصرت أو انسحقت ففي إطار وجودها الخاص، ومادامت رهينة بالإطار الضيق ملتزمة بالمنطق الذاتي، فلتصنع الذات ما تشاء، وكيف تشاء، في غيبة من الجماعة التي لا تأبه ولا تلتفت إلى أحد، وهو ما

عبر عنه حجازي في قصيدة «لا أحد»:

«**رأيت نفسي أعبر الشارع، عاري الجسد/ أغض طرفي خجلا من عورتي/ ثم أمده لأستجدي التفاتا عابرا/ نظرة إشفاق علي من أحد/ فلم أجد/ إذن.. لو أنني-لا قدر الله-سجنت ثم عدت جائعا/ يمنعني من السؤال الكبرياء/ فلن يرد بعض جوعي واحد من هؤلاء/ هذا الزحام لا أحد/**»

والانسحاب المرتبط باللاأحد تصل حدة الشعور به إلى ما هو أبعد من الحياة، ففي قصيدة «السر» لأبو سنة، وهي قصيدة ناجحة تجمع بين الخاص والعام، بحيث يقنعنا أنه يعبر عنا من خلال قضيته الخاصة وحتى ولو كان يغلق أبواب الحياة بهذا العنف:

«**في صمت أحمل كفنك/ وادخل قبرك/ لا غيرك سوف يصلي من أجلك**»

ثم يأتي بصور متنوعة من المدينة ذات الصوت المبحوح والزمن المتوقف عند منتصف الليل ومناديل العشاق التي تمزقت على سور حديقتهم، لأن الإبحار محال، إلى أن يقول:

«**لا أحد يفك وبرميثيوس الموثق/ لا أحد يشير إلى الميناء/ الأحباب افترقوا دون وداع/ الأحباب اجتمعوا دون عناق/ فإذا جاء حديث الأشواق/ ابتلت جبهتهم/ حتى تنقذهم كلمات نفاق**».

ويلازم الانسحاب من المجتمع شعور بالوحدة والوحشة، وهو شعور يخلق ثنائية:

«الأنا/ الآخر»، فما لم يرتبط الإنسان بالإنسان بعيدا عن العلاقات المادية، تصبح الحياة في المدينة مفرغة من أجمل ما فيها، وتدفع بالإنسان المثالي إلى الركن النائي:

«**طرقت نوادي الأصحاب لم أعثر على صاحب/ وعدت تدعني الأبواب والبواب والحاجب/ يدحرجني امتداد طريق/ طريق مقفر شاحب/ لآخر مقفر شاحب/**

«**وفي عيني سؤال طاف يستجدي/ خيال صديق/ تراب صديق/ ويصرخ: إنني وحدي/ ويا مصباح مثلك ساهر وحدي/ وبعت صديقتي بوداع**»

[حجازي: كان لي قلب]

هنا ثلاثة موانع تحول بين الشاعر والناس، تجيء متتالية فلا تدع للشاعر منفذا، فالأبواب كلها مغلقة، ليس بينها باب لأمل إنساني، على النقيض من

الأبواب الريفية المفتوحة، وزيادة على الأبواب هناك البواب، مانع آخر يحجب اللقاء، وظاهر الأبواب المغلقة في المدينة تنطوي في باطنها على عدم التعارف، ظاهرة يستنكرها الريفي ويفرع منها. الإنسان في المدينة لا يعرف جاره في كثير من الحالات، والحاجب مانع ثالث في دائرة الأعمال، ولذا يعود المصباح من جديد مؤنسا لوحدة الشاعر، فهو الحارس اليقظ السهران معه بعد أن ودع صديقته الريفية.

وإنما ولد الثنائية في أعماق الشاعر شيئان: فقدانه الحبيبة القروية، وفقدانه الصديق في المدينة، والحب في العاطفة الغرامية أو الاستغراق في الصداقة قد يكون المخرج من قبضة الثنائية، حيث يتقوى به على مصاعب الحياة، فليس الجوع ولا العري ما حرم الشاعر من الدفء، ولكن فقدان الحبيب والصديق، ولعل هذا المعنى هو الذي تطرق إلى قصيدة «أنامل الجليد» للشاعر محمد أبو سنة، ولكن هل صحيح ما يقوله الشعراء هنا عن حقيقة الدفء، أو أنها حالة شعرية مرتهنة بلحظة القصيدة؟

واضح أن أي ارتكاز شعري في قصيدة على معنى لا يمنع ارتكازا على معنى آخر في قصائد أخرى وإلا فإن الوحدة وما فيها من وحشة لا تطرد الفقر والجوع من الساحة، فشاعرنا حجازي بعد وصوله إلى المدينة قادما من قريته بلا نقود، وطرد من غرفته لأنه لا يمتلك إيجارها، هام على وجهه في شوارع المدينة اللابرنثية محدثا نفسه بالحرص على النقود:

«لا.. لن أعود/ لا.. لن أعود ثانيا بلا نقود/ يا قاهرة»

وإذا تصفحنا تجربة شاعر مثل عبد العزيز المقالح، وجدناه يؤكد لنا هذه الحقيقة، فهو يعاني الوحدة بعد فراق الأحباب وفقدان التواصل، يقول في قصيدته «الكتابة للموت»:

«إن عدت إلى الدار، وأفلت وجهي من أظفار الغربة كيف أراهم؟/ من سيدل القلب المشتاق علي أبواب مدينتهم؟/ ويلي في زمن أبقى فيه وحيد الظل، وحيد الصوت/ أقرأ نفسي، أستنجد بالدمع وجوه الأحجار/ أقرأ أبوابا موصدة، وصدورا لا تفتح»

هذه إذن هي المدينة في عيون الشعراء، الرفض والنقمة والأسى على حياة مفروضة، وعلى الضياع في مدن الأشباح، ضياع وغربة ووحدة، انعكست معاناتهم اليومية على تجاربهم المريرة كأفراد يتمتعون بشفافية فكان الروح

الرومانسي الأسيان ملاذهم إما ضاقت بهم سبل الحياة في المجتمع الذي تخلى عن الإنسانية أو تخلت هي عنه.

ولم تقف صدمة المدينة بالشاعر العربي عند هذا الحد، فهو في أزمة الضياع كان يبحث له عن نحرج، ومن أهم الملامح التي حاول التشبث بها، استرجاع القرية، إن على الحقيقة أو على المجاز، مما ولد فيه ثنائية أخرى، هي الشق الثاني من صدمة المدينة.

ثنائية: القرية/المدينة

في المجتمع القروي يعيش مزارعون مستقرون، يخططون وينظمون أعمالهم، متكيفون مع قوانين الطبيعة، آخذون في اعتبارهم مواسم الحصاد، طموحاتهم محدودة مقصورة على الحاجي والضروري، وهم يتجاوزون خيبة الأمل ويستخلصون منها حكمة عملية تخفف عنهم متاعبهم.. العمل قاس، أجل.. ولكن الغلة تكفي لا لإغنائهم، بل لحمايتهم من المجاعة، ليسوا شعبا كئيبا، هم في الغالب سعداء مطمئنون، لأنهم لا يأملون في حياة أفضل، ويجهلون ما تسميه الحضارة الغربية «اللارضا»، لا يعانون، بعيدون عن التوترات النفسية الناجمة عن الاحتكاك بالآخرين، والتسامح يفرّج توّا وفي اللحظة نفسها توتراتهم، والجواب المادي أو الروحي جاهز في مقابلة أي انفعال أو قلق، بحيث يتيسر الإرتكاس دون إخلال بالنظام الداخلي أو الخارجي الذي يحدد عالمهم، مجتمع تسوده العلاقات الأولية هذه العلاقات المنبثقة أساسا من حياة الريف، كما تسوده الرقابة الأولية حيث الأفراد معروفون للجميع، وتقوم فيه الاتصالات والتفاعلات الاجتماعية بين الأفراد على أساس البعد أو القرب، وأهل الريف أكثر تجانسا، ولهم خصائص نفسية

تميزهم عن الحضريين، كالتمسك بالقواعد الأصيلة للسلوك الجمعي والعرف، وهم أكثر إيمانا بالقضاء والقدر، مما قلل نسبة الأمراض العصبية والعلل النفسية في القرية عما هي عليه في الحضر.. وكل ذلك نقيض لخصائص المجتمع المديني الذي يبرز الفردية وسرعة التحرك الاجتماعي وعدم التجانس وتمزق العلاقات الروحية[1].

هذه تقريبا هي الصفات العامة للمجتمع الريفي، الذي لا حاجة فيه إلى الحصون والحراس، يعيش فيه الريفيون بطمأنينة تضع نفسها فيما يجاوز الأمل وعدم الرضا، ومن هذا المجتمع نزح الشاعر الريفي إلى المدينة، يحمل قريته دائما بين جوانحه، ويجتاحه الحنين إلى قريته من حين إلى آخر، لاسيما إذا حزبه أمر المدينة.

والحنين إلى الريف وإن كان ضربا من الحنين إلى الوطن يحمل معاني القلق والضيق وعدم الارتياح في المدينة، وما يلقاه الشاعر الريفي في مجتمعها من صراعات شتى، فيهرب الشاعر-ولو في الخيال-إلى قريته بسماتها الإنسانية، وتظل القرية واحة يفيء إليها من الوهج والهجير والقحل المديني، حتى ولو كانت حياة القرية بطيئة الإيقاع.

هذا الحنين لدى شعرائنا مظهر من مظاهر الرومانسية التي خلفت بعض سحاباتها، فشعراؤنا وإن كانوا ينتسبون إلى غير الرومانسية لم يتخلصوا كلية من بعض سماتها، فالشاعر أحمد عبد المعطي حجازي ينزف حنينا إلى قريته في أكثر من قصيدة تحمل مهمة التعبير عن قلقه وضياعه في مجتمع المدينة، فهو إذا غنى فإنما يغني لتضيء كلماته في ليل القرى:

«يا أيها الإنسان في الريف البعيد
أدعوك أن تمتني على كلماتنا بالعين، لو صادفتها،
أن تقرأ الشوق الملح إلى الفرح
شوقا إلى فرح يدوم
فرح يشيع بداخل الأعماق، يضحك في الضلوع
إني أحبك أيها الإنسان في الريف البعيد
وإليك جئت وفي فمي هذا النشيد
يا من تمر ولا تقف
عند الذي لم يُلق بالا للسكارى والستائر والغرف

وأتى إليك، إلى فضائك بالنغم
وأنا ابن ريف
ودعت أهلي وانتجعت هنا،
لكن قبر أبي بقريتنا هناك، يحفه الصبار
وهناك مازالت لنا في الأفق دار»

[لمن نغني: مدينة بلا قلب]

وقد يكون هذا الحنين إلى القرية منبثقا عن صورة أو موقف وقعت عليه عين الشاعر وهو في المدينة، فيؤدي ذلك إلى استثارة وجدان الشاعر المتعلق بالقرية:

«تأتي إليّ عبر طفل
يسير وحده، وحينما أضل
وتثقل الأحزان روحي، حينما أتوه
أقول يا عين اطلبيه!
مازلت طفلا يا أبي، مازالت الآلام،
أكبر مني، ما استطعت أن أنام،
فتستجيب يا أبي، ومثلما كنت تعود في أماسيّ الشتاء
تأتي إليّ
عباءتك
لا تفتأ الرياح تستثيرها، تشدها إلى الوراء
كأنها شراع مركب يصارع الأنواء
ووجهك الحمول يفرش الرضا على العناء
وفي يديك من نبات الأرض ما جمعته، وفي اللسان رفرفت تحية المساء
ومثل غيم في ليالي الصيف يترك السماء للقمر
تنقشع الأحزان من روحي، وأحضنك
بجفن عيني أحضنك
وأستضيفك المساء كله.. حتى السحر»

[رسالة إلى مدينة مجهولة: مدينة بلا قلب]

إن الأب يقوم بدور الحماية بالنسبة للطفل، والشاعر يصرح بأنه مازال طفلا، فإذا انفصل عن القرية بهذا الشعور فقد بالتالي الحماية في المدينة،

والعباءة حماية أخرى وكأن الطفل/ الشاعر في حمايتين، ولا بدع أن تستثير الذاكرة العباءة مع الأب، وتصوير العباءة والرياح تشدها إلى الوراء بشراع المركب في مصارعة الأنواء صورة رمزية للطفل الضائع في المدينة وهو يغالب ويعاني ألوانا من المكابدة ويخشى على نفسه من التمزق، فيلجأ إلى ملاذ الطفولة في الحماية: القرية-الأب والعباءة.

وإذا كان الشاعر يستثار لأنه رأى طفلا في شوارع المدينة فتذكر طفولته، وجرّته هذه الذكرى إلى صنيع والده به في تلك الفترة، فقد أثارته كذلك سلة الليمون، ينادي عليها بائعها رخيصة ضائعة في المدينة كضياع الشاعر، ويتذكر رحلة الليمون من القرية إلى المدينة:

سلة ليمون، غادرت القرية في الفجر
كانت حتى هذا الوقت الملعون
خضراء منداة بالطل
سابحة في أمواج الظل
كانت في غفوتها الخضراء عروس الطير
أواه! من روّعها؟ أي يد جاعت، قطفتها هذا الفجر؟
حملتها في غبش الإصباح
مسكين
لا أحد يشمك يا ليمون
والولد الأسمر يجري، لا يلحق بالسيارات
سلة ليمون
وقعت فيها عيني.. فتذكرت القرية

[سلة ليمون: مدينة بلا قلب]

يمكن اعتبار «سلة ليمون» صورة رمزية للشاعر، فهو ينتمي إلى ما ينتمي إليه الليمون، فكلاهما قروي نازح من القرية إلى المدينة، وكلاهما ينادي على نفسه بمحزون الصوت، يستجدي المارة، وكلاهما قدم وفيه نضارة الريف ونداه الفجري، وكلاهما عانى من قسوة المدينة، و«سلة ليمون» ترصد مشهدا يوميا في حياة المدينة، «ولكن وضع هذه الصورة المركبة داخل الإطار العام لنتاج الشاعر، وربطها به، وملاحظة ما فيها من إشارات إلى الريف والمدينة، وما يتخللها من تعاطف غير عادي بين الشاعر والليمون،

كل هذا يتخطى بها حدود الدلالة الظاهرية المحدودة، إلى مستوى آخر هو الإيحاء الباطني العميق، بحيث يرى الشاعر آلام رحلته المضنية-بدءا من القرية حتى المدينة-في رحلة الهوان التي مرت بها ثمرات الليمون بعد اقتطافها، فكلاهما-الشاعر والليمون-عانى وطأة الانتقال من البيئة الريفية في القرية بكل ما تعنيه هذه البيئة من نقاء وفطرية وانسجام، إلى البيئة الحضرية في المدينة، بكل ما تمثله هذه البيئة من ازدحام وقلق وآلية لا مكان فيها للتعاطف والإشفاق... وفي هذه الغربة المشتركة لا نعجب أن يبصر الشاعر في سلة الليمون صورة لحياته الخاصة، وأن يتحدث عنها بنبرة الحسرة المشفقة، فلا تدري هل يتحدث عن الليمون حقيقة، أو يتحدث عن نفسه؟»[2].

وقد ظل الحنين يعاود حجازي إلى القرية بين الحين والحين، لاسيما إذا شعر بالمفارقة بين جمود المدينة ورهبة شوارعها، وزحامها، وخلوّها من نظرة الإشفاق، على عكس القرية الخالية من الازدحام، واصطناع الزهر في آنية النحاس، ومعرفة حجازي بالقرية جعلته يعرف المدينة، والعكس صحيح فإذا وصف القرية فإنه يستحضر نقيض المدينة على ما تكشف عنه رحلته إلى الريف.

في قصيدة «الرحلة إلى الريف» التي كتبها حجازي سنة 1960، يضع الشاعر المكان في القرية والمدينة موضع المفارقة، وقد أحسن حين جعل النقلة بين المكانين عبر «القطار»، هذا المفرز المديني الذي يختصر الزمان والمكان معا، والقطار يجعل المفارقة حية قائمة في الأحاسيس يدركها كل من عاش التجربة، ومحطة القطار هي آخر ما يعانيه المسافر من المدينة:

محطة في أسفل المدينة
مسقوفة تضاء في نصف النهار
مواكب المسافرين ضجة حزينة
وساعة تحصي عذاب الانتظار

الصورة واقعية، وبالتأمل في المكان نجده ينتمي إلى المغلق، فالمحطة «مسقوفة» وقد يكون السقف مع المغلق حماية، ولكن الشاعر يعقب بصفة أخرى «تضاء في نصف النهار» وهي صفة تبرز السلبية في حرمان المكان من الانفتاح على الطبيعة-ضوءا وشمسا وهواء-يضاف إلى ذلك أن المكان

المحصور غاص بمواكب المسافرين مصحوب بالضجة الحزينة، مما جعل الانتظار في هذا المكان صورة من العذاب، ولا شك أن ذلك إدانة للمكان.

وتبدأ الحركة الثانية في المقطع الأول بصورة واقعية كذلك:

وصفر القطار

اثّاقلت أقدامه وسار.. ثم سار

لافتة تراجعت

صبية لم تستطع به اللحاق.. شيعته في انكسار

وهي صورة مرسومة بدقة من واقع الحياة اليومية في هذا المكان، وبالحركة الثالثة ينتهي المقطع الأول:

وغادر المدينة

ترنح الضجيج في المدى.. ثم ارتمى سكينة

والمقطع الثاني من حركتين: الأولى استرجاع للمدينة ككل، وليس من محطة القطار، والتسلسل طبيعي، فالمسافر كان معايشا للمحطة حين كان محايثا لها، ولكن بالانفصال عنها يستعيد الصورة الكلية لعذاب المدينة:

الكل متعبون، والدخان

تغزله أنوفهم، تغزله مدخنة القطار

العائدون من شوارع الغبار

من مطحن الأعصاب، من مائدة القمار

من المدينة

أرْخوا رؤوسهم على حوائط القطار

كأنهم عجائز تهدموا على جدار

كأنهم مهاجرون

تكدسوا على سفينة

كأنهم جرحى وقد عادوا من الميدان

يستعرضون في أسى.. ما كان

وفعل المدينة في البشر تتكفل به ثلاث صور، العجائز المتهدمون على الجدار، والمهاجرون المتكدسون على سفينة، والجرحى العائدون من الميدان، وثلاثتها تتلاقى في الضعف، وفي مقابل ذلك تأتي الحركة الثانية في المقطع، مستمدة من الريف العام كما يراه المسافر بالقطار:

وارتجفت أغصان

وأجفلت أطيار

تفرقت. وامتدت الخضرة

حيث التقت في الأفق بالأشجار

وفي المقطع الثالث تهدأ صورة المدينة في مقابل الاسترسال أمام الصورة الريفية، المدينة لا تخطر إلا صدى من أصداء الذكريات الشائهة، فالجدار يرد لأن الشاعر فرحان بالمكان المنفتح، والازدحام في مقابل الفراغ والمدى المتناهي في الكبر، واصطناع الزرع في آنية النحاس مقابل الخضرة الصافية الطازجة في الطبيعة، والطبيعة والمدى المفتوح، والمنخفض-النبات-يرضع العلو-السماء-، ونتاج ذلك كله يورث الصدق في مقابل زيف المدينة، ويورث الثبات في مقابل التلون، والخلاصة أن المكان الريفي يولد الحرية:

أمامنا لا سقف، ولا جدار

أمامنا المدى مخضوضر في المغرب الشتوي، صافي الاخضرار

أين ازدحام الناس؟

أين اصطناع الزرع في آنية النحاس؟

هنا المدى لا يعرف الحراس

هنا أنا حر، هنا الطيور تستطيع أن تطير

هنا النبات لا يزال أخضر الرداء

كيوم كان

ولا يزال يرضع السماء

كيوم كان

هنا الحقيقة التي لا تعرف التلون المقيت

هنا الدوام والثبوت

حتى هنا الأحزان لا تموت

والأحزان المعمرة ليست إدانة للمكان، ولكنها في سياق الصورة تعبير عن الوفاء الريفي للمفقود، وهذه صفة تضاف إلى الصدق والثبوت.

والمقطع الرابع يتوجه فيه الخطاب إلى الحقول، المكان المنفتح على الكون كله، والذي يحتضن المخلوقات كلها، فالطائر-هوائي-، والبهيم-منخفض-، العاقل-الإنسان، وغير العاقل، والنسيم هوائي كالطائر، وقطعان

الغيوم علو، مع النبات المنخفض، أي أن الوجود كله في انسجام، يعمل كل في خدمة وإسعاد الآخرين:

أيتها الحقول يا نقية الألوان
يا بيدر الطائر، يا مرعى البهيم
لو أنني نزلتك الآن فتحت لي الذراع
لو أنني مشيت ما وجدت من يقول: قف
يا موطني القديم
نسيمك الحامل قطعان الغيوم
فيه من الغروب والشتاء والنبات
العبق الوسنان والأحزان
والذكريات
عند المسيل يذكرون أن إبراهيم مات
وهذه الصفصافة الدائمة النواح
تسكنها الأرواح

إن عين الشاعر وأحاسيسه مركزة أكثر من المقطع السابق على المكان الريفي، والمدينة توارت أكثر، حيث لا تخطر إلا في مقابلة السائر الذي لا يجد من يوقفه، والأحزان هنا تلقي ضوءا على أحزان المقطع السابق في ديمومتها، لأنها صريحة في ارتباطها بموت إبراهيم، وإبراهيم هكذا غفل من الهوية، يصبح رمزا لأي إنسان ريفي، لا يحزن من أجله الناس فقط، ولكن الطبيعة تشارك في مأتمه، وهذا ما يجعل المكان الريفي خلاّقا مبدعا، ولذلك ينهي الشاعر المقطع بتمازج شديد بين الزمان والمكان، وهو قمة التوحد القادم عبر عبقرية المكان:

لكل شيء هاهنا تاريخ
كل مكان أسبل الجفن على زمان
وها هنا .. كل مكان يعرف الإنسان

والمقطع الخامس استرجاع لماضيه في موطنه القديم، وهذا الاسترجاع هو الطريقة المثلى لغسل ما في صدره من دخان المدينة، عبر الحنان الذي يعمر به المكان الريفي، ورفاق الطفولة.

والمكان في المقطع السادس ريفي كامل لا تخطر فيه المدينة صراحة أو

ظلا، أي أن المدينة تنوسيت تماما أمام الموطن القديم:

يا موطني القديم
هذا أنا أفتح صدري للنسيم
هذا أنا أرسل عيني خلف قطعان الغيوم
حيث تبين من بعيد مئذنة
قصيرة ولم يزخرفها أحد
لكنها وقد أحاطتها أشعة الغروب
تبين صفراء على قتامة الشجر

النسيم، والغيوم، علوي وأفقي ممتد ومنفتح ومتناه في الكبر، وهذا معناه أن الامتداد والانفتاح والتناهي في الكبر موجود في داخل الشاعر وقد أيقظه المكان، والمئذنة علوي رأسي، وكونها غير مزخرفة وقصيرة فذلك ينتج البساطة، ومع ذلك فهي ليست عاطلة من الزينة، فقد ازّينت وأخذت زخرفها من الطبيعة، وفوق ذلك كله فالمئذنة صاعدة إلى السماء ودلالتها الروحية تفوق أي اعتبار آخر لاسيما في المكان الريفي، ولذلك يختم الشاعر مقطعه وقصيدته بهذا النشاط النفسي الذي يستيقظ بسبب من المكان:

النفس واهنة
لكنها تستيقظ الآن على عطر غريب
تستنشق الأيام منه، تذكر الأسماء
تلتمس الدروب

وإذا كانت الواقعية قد ترددت في دراسة هذه القصيدة أكثر من مرة، فإن الموضوع الذي عالجه الشاعر موضوع رومانسي، فقد كان الهرب من وهج المدينة وجحيمها إلى الريف مظهرا من مظاهر الرومانسية، وهذا يدل على أن الشاعر وإن كان يحاول الدخول إلى الواقعية في تعبيره فإن الرومانسية لا تزال عالقة بنفسه، ولم يستطع التخلص منها.

وكما رمز الليمون لحجازي، فإن الشاعر العراقي سعدي يوسف يستوحي الليمون وخضرته، ويسأله عن طعم لياليه، وذلك في قصيدته «تطلع»، لأن الشاعر مثل حجازي يعيش في تيه المدينة، ومع الليمون يبكي سعدي يوسف ما فقده من بشريات الفجر، وما كاد ينساه من صدق الإيمان:

يا خضرة الليمون/ يا مطرا أزرق، في الليل أناديه
أسأله طعم لياليه
يا خضرة الليمون. عيناي في التيه
كفاك ما طوّفت.. إن البحار لم يبق فيها ستار
يا خضرة الليمون، هبي فؤادي قطرة من مطر
أزرق في الليل أناديه
أمس سألت النجم.. إن النجوم
بعيدة عني
ألمس أغصانك.. أبكي على شيء فقدناه
لولاه.. لولا هذه الآه
لكان حتى الفجر لا يحمل البشرى، ولا تزهر عيناه
يا خضرة الليمون
هبي دمي الصدق،
هبيني كيف أحياه
أكاد في الإيمان أنساه

[تطلع: الأعمال الشعرية، ص 456، 457]

وسواء كان الخطاب في قوله: «وأنت يا نهرا من الليمون» موجها إلى قريته أو حبيبته، أو غيرهما، فإن الشاعر يستعير مادته من الليمون كي يعرب عن مشاعر الاغتراب والحنين للوطن الريفي.

إن خضرة الليمون والمطر الأزرق إثارة لحاسة البصر، والنداء في الليل يثير حاسة السمع، وطعم الليالي يثير حاسة الذوق، ولمس الأغصان إثارة للجلد، وربما كان الجلد مرجعا للأحاسيس جميعها، ومعنى هذا أن الشاعر أثار أحاسيس الإنسان جملة وتفصيلا، ولكنه لم يكتف بذلك، بل عمد إلى إثارة ما هو أكثر من الأحاسيس بدعوته نفسه للكف عن التطواف فلم يعد ما يحتاج إلى الكشف وأثبتت التجربة أن الوطن الريفي هو الأصل وهو آخر المطاف، كما أن البكاء على المفقود، طلبا للفجر الفاقد للبشرى، في حاجة ماسة إلى جرعة من الصدق والإيمان، وهما اللذان يمنحان القلب دمه ونبضه الحي، وهنا نلمح أن الصورة عند سعدي سعت للذهاب بعيدا عن فطرية الصورة عند حجازي، على عادة سعدي في الإفادة ممن سبقوه، في

اختيار أفضل ما عندهم وتنميته بطريقته الخاصة.

ولكن الليمون عند حجازي وسعدي متفق في التعامل مع المتناهي في الصغر الذي يكثف الوجود، وقد قام بهذه المهمة في شعر الشاعرين، بحيث كان منطلقا ومحورا تدور عليه القصيدة عند كل منهما، ويرتبط عند كل منهما بمظاهر الطبيعة كما أنه جمع بين الداخل والخارج.

إن أحلام يقظة كهذه دعوة للعامودية، حيث القارئ مدعو للحلم، ويعتبر هذا الشعر من الشعر الكوني المستقل عن الحبكة التي تتميز بها حكايات الأطفال، مع الليمون وخضرته مطلوب منا أن ننخرط في عالم الخضرة، وهو عالم ليس للبلادة والخدر كما يتهمه برجسون[3]، والواقع أن الخضرة وهي مرتبطة بالقوى التصغيرية فإن عالم الخضرة يصبح عظيما في صغره، وحاداً في رقته، وطازج الحيوية في خضرته.

ويصنع صلاح عبد الصبور حالة من الارتداد، إلى ذكريات شبابه في القرية، حين كانت القرية له وجاء من فقدان نفسه في المدينة، ففي ديوانه الأول «الناس في بلادي» وعلى وجه التحديد في قصيدة «الملك لك» ينفذ من خلال متاعبه التي جرّتها عليه خبرته، يجيب عن تساؤل طرحه على لسان «واحدته» حتى لا تعجب من تناقض مرارته مع فيض السرور والحب من عينيه، والسبب هو الأمان الذي جاء معه من الريف وذكرياته، وظل طوال حياته يحتفظ به ويلجأ إليه كلما حزبته حياة المدينة:

«صباي البعيد
أحن إليه، لألعابه
لأوقاته الحلوة الساحرة
حنيني غريب... إلى صحبتي، إلى إخوتي
إلى حفنة الأشقياء الظهور ينامون ظهرا على المصطبة
وقد يحلمون بقصر مشيد
وباب حديد
وحورية في جوار السرير
ومائدة فوقها ألف صحن
دجاج وبط وخبز كثير

إن هذه المصطبة التي ينام عليها حفنة الأشقياء ظهرا هي المكان الذي

نزع إليه الشاعر بحثا عن القيمة الإنسانية، إنه يحبه ويدافع عنه لأنه في حقيقة الأمر مرتبط بقيمة الحماية التي يمتلكها، إن المكان هنا يحمي قيمة إيجابية، هذه القيمة وإن كانت متخيلة، لكنها سرعان ما تصبح هي القيمة المسيطرة، إن القيمة هي الحلم، إن حفنة الأشقياء بإيحاء من الأمان الذي يمنحه المكان-المصطبة-استطاعوا أن يحلموا بما حرموا منه: بالقصر الفخم، والباب الحديدي الكبير-لاحظ مدى الحماية-كما امتدت أحلامهم إلى الواقع الأسطوري-حورية في جوار السرير، وأشبعوا أنفسهم من سغب بمائدة نصف خرافية. لقد شعروا بالأمان من ناحية، وأرضوا غرائزهم من ناحية ثانية، وهدهدوا قرقعة بطونهم من ناحية ثالثة، ونرجو ألا يستهان بأحلام الإنسان، فكثيرا ما كانت أشهى وألذ من بعض الحقائق، «إن المكان الذي ينجذب نحو الخيال لا يمكن أن يبقى مكانا لا مبالياً ذا أبعاد هندسية وحسب، فهو مكان قد عاش فيه بشر ليس بشكل موضوعي فقط، بل بكل ما في الخيال من تميز، إننا ننجذب نحوه لأنه يكثف الوجود في حدود تتسم بالحماية. في مجال الصور لا تكون العلاقات المتبادلة بين الخارج والألفة متوازية»[3].

ويمضي الشاعر في استكمال صور الأمان الريفي:

إلى أمي البرة الطاهرة

تخوفني نقمة الآخرة

ونار العذاب

وما قد أعدوه للكافرين

وللسارقين، وللاعبين

وتهتف إن عثرت رجليه

وإن أرمد الصيف أجفانيه

وإن طنت نحلة حوليه

باسم النبي

وفي الليل كنت أنام على حجر أمي

وأحلم في غفوتي بالبشر

وعسف القدر

وبالموت حين يدك الحياة

وبالسندباد وبالعاصفة
وبالغول في قصره المارد
فأصرخ رعبا...
وتهتف أمي باسم النبي

إن علم تفسير الأحلام النفسي، كما نفهمه من فرويد، يرجع الكوابيس التي أجهدت الطفل وهو نائم، إلى ما تلقاه وعي الطفل قبيل النوم من صور الرعب، وتسربت إلى عقله الباطن، وبعد النوم تنقشع سيطرة العقل الواعي، وتترك المجال للاشعور أن يطفح بما تسرب إليه من مخاوف الطفل قبيل نومه.

وبهذا التفسير نكون قد نسينا بين خضم الحقائق العلمية بداهة الصورة وطزاجتها وفطريتها، وقضينا في نفس الوقت على هدف الشاعر الأسمى، وحرمناه من ثمرة الخيال البكر، ماذا علينا لو كانت هذه الصورة عبارة عن بحث الإنسان عن المكان الذي يدافع عنه ضد الأخطار والقوى المعادية؟ إن حجر الأم، وهو الذي توصل إليه واستعاده من القرية، هو هذا الملجأ الحصين للدفاع عن الطفل، يحميه ليس في الدنيا فقط، وإنما في الآخرة كذلك، وهذا ملمح ديني يظهر في القرية أكثر مما يظهر في المدينة، حجر الأم يحميه من الكفر والسرقة، وفي نفس الوقت يحميه من المرض وأذى الطبيعة، إنه نفس الشيء الذي نراه عند حجازي في الاحتماء بأبيه وعباءته.

إن هذه الرؤية للعمل الفني منسجمة مع سائر القصيدة، إذ إن هذه الحماية قد انطلقت من هذا المكان السحري إلى اعتناق المتناهي في الكبر، اعتناق الكون كله:

فأحبو إلى ذكريات الشباب
عرفت به فورة الأقوياء
بقلبي، فأضحت حياتي لهيب
وقالت لي الأرض «الملك لك»
تموت الظلال ويحيا الوهج
الملك لك
الملك لك
الملك لك

فيا صيحة لم يقلها نبي
ولا ساحر همجي الصنج
ولكنها في مساري الدماء
ومن نبضة الأذرع القادرة

هذا هو المفعول لحجر الأم، اعتناق الكلي المطلق، وهي نتيجة لا تأتي من تفتيت التحليل النفسي على الإطلاق، بل عكسها هو الصحيح، فقد جاءت دينامية الحياة بقوة وغزارة من فيض المكان الآمن، الذي يدفع الأحلام إلى أقصاها من خلال استعادة الذكريات الخلاقة، إن مصطبة القرية وحجر الأم الريفية قد فرشا الأرض لأحلام الشاعر، وحرساها من غائلة المدينة، إن الشاعر من خلال هذه الذكريات يحتفظ بكنز الأيام السالفة، وبانتقاله إلى أرض الطفولة غير المتحركة عاش تثبيتات(*) السعادة، وأراح نفسه من أن يعيش ذكريات الحماية مرة أخرى.

وفي ديوانه الرابع «تأملات في زمن جريح» تعود ثنائية: القرية/المدينة، مع صلاح عبد الصبور، في قصيدة «زيارة الموتى»، ويلفت النظر أن هذه الثنائية في هذه المرحلة تأتي متأخرة، وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على أن الشاعر لم يتخلص كله من نداء القرية بين الحين والآخر، وهو أمر ليس غريبا ولا شاذا، فالنفس الشاعرة لا حكم لها ولا قانون يحكمها إلا قانونها الخاص بها، حقيقة إن الشاعر في هذه المرحلة قد تجاوز صدمة المدينة بمرحلتيها: الغربة والضياع، وثنائية: القرية/المدينة، ولكن من يستطيع أن يصب الشاعر هكذا صبا في تصنيفات مرحلية لا يمكن تجاوزها أو التراجع عنها؟

تبدأ القصيدة بطقس ريفي هو زيارة الموتى عقب صلاة العيد كما تعود أهل القرية في مظهر جليل تحرم منه المدينة، وهذا اللقاء يتكرر مع كل عيد، وبعد هذا يكون طبيعيا أن يتواصل الأحياء والأموات، فيرد الموتى الزيارة للأحياء، كشاهد على أن الموتى لا يزالون يمارسون طقوس الحياة المألوفة:

يا موتانا

(*) هذه فضيلة التثبيتات، وهي تختلف عن معناها في التحليل النفسي، فهذه يتطلب العلاج إزالتها.

كانت أطيافكم تأتينا عبر حقول القمح الممتدة
ما بين تلال القرية حيث ينام الموتى
والبيت الواطئ في سفح الأجران
كانت نسمات الليل تعيركم ريشا سحريا
موعدكم كنا نترقبه في شوق هدهده الاطمئنان
حين الأصوات تموت،
ويجمد ظل المصباح الزيتي على الجدران
سنشم طراوة أنفاسكم حول الموقد
وسنسمع طقطقة الأصوات كمشي ملاك وسنان
هل جئتم تأتنسون بنا ؟
هل نعطيكم طرفا من مرقدنا؟
هل ندفئكم فينا من برد الليل؟
نتدفأ فيكم من برد الوحدة
حتى يدنو ضوء الفجر، ويعلو الديك سقوف البلدة
فنقول لكم في صوت مختلج بالعرفان
عودوا يا موتانا
سندبر في منحنيات الساعات هنيهات
نلقاكم فيها، قد لا تشبع جوعا، أو تروي ظمأ
لكن لقم من تذكار،
حتى نلقاكم في ليل آت.

لقد استدعى الشاعر من الذاكرة: القرية، والتلال المحيطة بها، وحقول القمح، والبيت الواطئ، وسفح الأجران، ومن داخل البيت استدعى المصباح الزيتي على الجدران، والموقد، والديك فوق السقف، وكان الاستدعاء للقرية ومجالاتها مصحوبا بأنبل العواطف الإنسانية، وهي القيم التي يقوم المكان الريفي على حمايتها، ويخلع عليها الاطمئنان (موعدكم كنا نترقبه في شوق هدهده الاطمئنان)، (سنشم طراوة أنفاسكم حول الموقد)، إن المكان يولد من الاطمئنان روح الألفة والائتناس والدفء المتبادل بين الأحياء والموتى، والشاعر هنا في البيت الريفي المتواضع البسيط يعيش بلا وعيه سعادة مضاعفة. لأن هذا البيت مكان الهناءة التي يفتقدها في المدينة، ولذا يجب

أن نتنبه إلى أن الشاعر حين وصل إلى نهاية متاهات النوم قد وصل إلى مناطق النوم العميق، وعاش هناءة الأحلام مع الموتى في البيت المحصور المغلق، لقد استرجع لحظة التجربة في مكانها الذي ينعش القلب بالأنس والدفء والألفة.

ولذا حين انتقل الشاعر في القصيدة إلى المدينة يكون قد عبر حلم اليقظة وأفاق من اللاوعي على حقيقة المكان المؤلم:

مرت أيام يا موتانا، مرت أعوام
يا شمس الحاضرة الجرداء الصلدة
يا قاسية القلب الناري لم أنضجت الأيام ذوائبنا بلهيبك
حتى صرنا أحطابا محترقات
حتى جف الدمع النديان على خد الورق العطشان
حتى جف الدمع المستخفي في أغوار الأجفان
عفوا يا موتانا
أصبحنا لا نلقاكم إلا يوم العيد
لما أدركتم أنا صرنا أحطابا في صخر الشارع ملقاة
أصبحتم لا تأتون إلينا رغم الحب الظمآن
قد نذكركم مرات عبر العام...
كما نذاكر حلما لم يتمهل في العين
لكن ضجيج الحاضرة الصخرية
لا يسعفنا حتى أن نقرأ فاتحة القرآن
أو نطبع أوجهكم في أنفسنا، ونلم ملامحكم
ونخبئها طي الجفن

فلأن المدينة مكان غير مألوف ولا محبوب للشاعر فقد فيه سلامة طبيعته الأولى الحالمة، فقد أصبح فيها خشبا محترقا تحت شمس الحاضرة الجرداء الصلدة، ملقى في شوارع يرفض الموتى العبور إليها بأطيافهم الملائكية، ومشيهم الوسنان، واختفوا من الذواكر إلا ومضات سرية تهرب ملامحها من جفن الشاعر.

وفي قصيدة «مقتل القمر» من ديوان للشاعر أمل دنقل بنفس العنوان، استغرق خياله الشاعر الرومانسي في صورة كبيرة لمصرع الريفي الذي

ينزح إلى المدينة، والقمر ولا شك مفردة ريفية فالشاعر لا ينظر إليها من خلال وجودها الثابت في الخارج، ولكن من خلال تحقيق الوجود، والقمر كظاهرة ريفية له هباته في حياة القروي، كما أنه ظاهرة جمالية في مخيلة العشاق والشعراء، باب من أبواب المعانقة الكونية، ومن خلال الألفة بين الشاعر الريفي والقمر تتفجر كارثة الضياع في انهمار المدن، هذه المدن التي تقتل الكوني في الإنسان، حين تحجبه أن يلج باب السماوات بأنوارها وعمائرها، ومن ثم فرع الشاعر إلى القرية ينذرهم بالمصاب:

وخرجت من باب المدينة.
للريف: يا أبناء قريتنا أبوكم مات
قد قتلته أبناء المدينة
ذرفوا عليه دموع أخوة يوسف، وتفرقوا
تركوه فوق شوارع الإسفلت والدم والضغينة
يا إخوتي: هذا أبوكم مات..
- ماذا؟ لا.. أبونا لا يموت
بالأمس طول الليل كان هنا
يقص لنا حكايته الحزينة
- يا إخوتي بيديّ هاتين احتضنته
أسبلت جفنيه على عينيه حتى تدفنوه
قال: كفاك، اصمت، فإنك لست تدري ما تقول
قلت: الحقيقة ما أقول
قالوا: انتظر... لم تبق إلا بضع ساعات، ويأتي!
حط المساء
وأطل من فوقي القمر
متألق البسمات، ماسيّ النظر
- يا إخوتي، هذا أبوكم لا يزال هنا
فمن هو ذلك المُلقى على أرض المدينة؟
قالوا: غريب، ظنه الناس القمر
قتلوه، ثم بكوا عليه، ورددوا «قتل القمر»
لكن أبونا لا يموت

أبدأ أبونا لا يموت

[مقتل القمر: الأعمال الكاملة، ص 29، 30].

القمر في علوه، يفرض على أبناء الريف حمايته، فالشاعر موفق حين رمز إليه بالأب، لأن الأب هو المسؤول عن الأسرة في قضاء حوائجها والدفاع عنها، وتحت جناحه تشعر الأسرة بالأمان، فالقمر تحمل مسؤولية الأبناء الريفيين، ومن هنا ارتباطهم به ارتباط الأبناء بالأب، ومن هنا أيضا ترابطهم ترابط الإخوة الصادقين، فلا يني الشاعر بمناداتهم بيا إخوتي، لأنهم ينتمون إلى مصدر واحد، هو الأبوة القمرية.

«لكن أبونا لا يموت، أبدا أبونا لا يموت» إن نفي الفعل بالحرف «لا» بدلا من «لم» جعل نفي الموت موجها للمستقبل أيضا، لضمان عرش الحماية في الزمن الآتي، وهذه الثقة آتية من صدق الانتماء الطبيعي في القرية، وموت القيم في المدينة آت كذلك من فقدان الانتماء، أو زيفه على الأقل «فوق شوارع الإسفلت والدم والضغينة».

وبمعاودة النظر إلى القصيدة تتكشف عن بعدها الرمزي، ذلك أن القمر في حقيقة الأمر عندما رحل إلى المدينة ولقي مصرعه، ليس إلا الشاعر نفسه حين خلف قريته فخلف معها أمانه وثقته بالحياة والأحياء، فلقي مصرعه الروحي، وتبددت طاقاته الإنسانية في معترك الزيف المديني، ولولا هذا البعد الرمزي لتسطحت القصيدة، وأصبحت من المحاولات البدائية لشاعر ناشئ. والخلاصة أنه «عندما ينتقل إنسان ما من الريف إلى المدينة مضطرا للعمل، ويجد نفسه فجأة وسط ضجيج المصانع أو زحمة الشوارع أو برود المكاتب، فإنه لا مفر سيعاني من وضعه الجديد، فإذا عاد إلى مسكنه ليلا سوف تجتاحه نوبات الحنين لماضيه، ويتمثله في الحياة الهادئة المسالمة التي كان يحياها في قريته بين رفاقه وعشيرته، ولا شك أن عدم رضاه هذا مع ما يمتزج به من لذة الجديد والحنين للماضي الأليف، كل هذا يمثل رؤيته للعالم»[4].

- وإذا كان صوت القرية قد أفسح مكانا للون في خضرة الليمون، فهو يفسح مكانا آخر لعواء الذئب مساء، ولتغريد الطيور صباحا، ولطواحين الهواء تملأ الليل بكاء، ولصياح الديكة عند الفجر، وربما تجمّع أكثر من صوت في موقف واحد، هو موقف العودة ورؤيا الجرح القديم، والأمل

الحي، وذلك عند البياتي:

«كلما عدت من المنفى التقت عيناك بالجرح القديم

قبة الليل البهيم

وطواحين الهواء

تملأ الليل البهيم

صيحة الديك ونيران القبيلة»(5)

صحيح-فإن مجرد عبور صور الماضي ولاسيما الريفي منه بمخيلة الشاعر نقيضا لمعاناته في المدينة هو في حد ذاته شكل رومانسي.

وقد خلفت المفارقة ظاهرة هي ظاهرة

«الطيف»، فما دام الشاعر عاجزا في الغربة عن الأنس فما الذي يمنع أن يخلق من الوهم شخصا أو شخوصا يسترجع معهم ذكريات القرية وحلم الغد، ولذلك فإن قصيدة الطيف لا تكشف إلا عن صوت واحد هو صوت الشاعر، كأننا نستمع إلى حديث تليفوني، فلا نسمع إلا صوت المتحدث القريب، ومن خلاله نستطيع التعرف على الصوت الآخر، والشاعر هنا يجسم الطيف ويمنطق الخيال في نفس الوقت، فلا مجال لجموع الخيال في الصياكة الحديثة، ولا لكثرة الأساطير والرموز، وربما كانت الظاهرة نتيجة صراع نفسي ومحاولة في التكيف، أما المضمون فليس صراعا، وإنما هو محاولة لتقريب الخيال من الواقع الموضوعي، وهكذا يصور الشاعر موقفا إنسانيا بينه وبين زائر قروي يؤنس وحشته بالبوح:

بعد الغيبة

بعد شقاء سنين الغربة

عشنا وتلاقينا.. يا لليوم الحلو

مازلنا أحياء رغم الموت(6)

«عشنا وتلاقينا»: هذا لقاء الأحباب بعد غيبة طويلة في مدينة ينسحق فيها الفرد وهو يصارع من أجل البقاء، وهو إحساس النازح إلى المدينة وراء الرزق، متلهفا على أنباء القرية التي انقطعت عنه، «يا لليوم الحلو» هذا الذي يتلاقى فيه مع زائر القرية، وتتكرر أدوات الاستفهام «كيف تركت القرية؟ كيف الناس؟ ألا أخبار؟ كيف الدار؟» تكرار من طبيعة القروي، ولا نسمع الجواب إذ الزائر طيف فيحدث الطيف أو الضيف عن ذكريات

الماضي:

يا لليوم الحلو/دعني أشعل مصباحا في الغرفة
ولنتناول لقمة زاد
أين ليالي الكرمة في قريتنا
كل الناس هنا غرباء
مثلي جاءوا خلف رغيف العيش
تركوا أحبابا في البر الآخر
واحتملوا الأنواء[6]

لماذا يريد إشعال مصباح؟ هل ليتأكد من ملامح الزائر؟ إنه يستأنف الحديث عن نزوحه يوم جفت الغيطان «فترك أمه وراءه على العين»، وتتكرر اللازمة مفتاحا لتغير الحديث:

يا لليوم الحلو/ املأ كوبك إن الشاي كثير
نفس الشاي الأسود، يا ما كان يدور علينا الكوب
قل لهم: عام ويئوب
عام ويدق المغترب على الباب
لولا اللقمة ما غاب
لولا أمل يضوي كل مساء
املأ كوبك، مادمنا أحياء لم يوقفنا الموت
فستقبل أيام رخاء[6]

وكامل أيوب في قصيدة «طارق الليل» يتصور نفسه وهو يطرق الباب على أسرته بعد غربة طويلة، فيدير حوارا مع زوجه لا نسمع منه إلا صوته فقط:

نقرت نقرتين
صديقتي أتيت فافتحي...
ومتعب صديقتي... أتيت من بعيد
تقودني البلاد للبلاد للبلاد
ومنتهى مناي أن أسير
وأن أنيخ عند بابك الصغير[7]

وكانتا «نقرتين» لا أكثر لتوجس من خطأ في البيت فقد طالت الغربة،

أو من تبدل أهله بعد طول غياب، وبعد أن تثبت من المجيب أكد أنه هو «أجل أنا ... رجعت» وابتسم للطيف وجفف دموعه ودموع الطفل الرضيع الذي شب:

أتوقدين الشمعدان؟

أراه متربا كأن لم يضو من زمان

منذ رحلت؟ ياالله!

كانت يمامتي إذن تعيش في الظلام

كانت تعد مثلي الأيام

تصوّري حين طرقت الباب كنت أرتعش [تفسير للطرقتين]

كانت بقايا وحشة الغريب في الضلوع

ماذا عن الأصحاب، كلهم بخير؟

محمود في سفر؟

عساه ذلك الشقي لا يغيب[7]

والشمعدان المترب منذ رحيل الزوج مثالية ووفاء نمونجي يتصوره الغريب واقعا، أو هو يتمناه كذلك، وتكون الإجابة «نعم» منذ رحيلك وهي لم تقل، ولكننا نفهمها من السياق كالعادة، وتخامره الألفة بعد زوال الغربة، فيكرر «تصوري».

وفي قصيدة «الطيف»[8] يفصح العنوان عن المضمون وتبدأ بوقع خطى تدنو، وهو دائما مستفز الأعصاب، يتوقع زائرا يؤنس وحشته، فيسمع الخطوات تصعد أو تهبط كلما أتى الليل، ويهتز فرحا لنداء يدعوه، ويدير معه الحديث:

اجلس، ترتعد كأنك مقرور... أشعل نارا؟

السفر طويل، هل سلمت على كل الأحباب؟

كنا نتلمس خبرا منك

خبرا عنك

ماذا؟ كف تخبط فوق الباب

أو تمضي الآن؟

يا أسفا! ما شبعت منك العينان

ما كلمت الإخوان

وكالعادة يكون الحوار من طرف واحد، ويفيق الشاعر من حلم الزيارة على كف حقيقية تدق الباب: هي كف الكواء، أو كف أخطأت الباب، ويكتم لوعته، وينتهي بتفاؤل يفرضه على نفسه بلقاء حقيقي سيأتي:

اذهب، ولترجع يوما إني أسمع عند الأبراج هديل حمام

نجواه سلام

يتعجل يوم الغيث ليخضر الجدب

وتنقلنا أحاديث الطيف عند كامل أيوب إلى ظاهرة التعبيرات الريفية في ثنائية: القرية/ المدينة، فقد جاء في قصائده عبارات ريفية هي: عشنا وتلاقينا-سرحت إلى الحقل-دورت الطنبور-لولا الصبر-جاءوا خلف رغيف الخبز-لما نتلاقى نحكي-وعلى العين-يا ما كان يدور علينا الكوب-أتيت فافتحي-محمود في سفر، وهي عبارات شعبية استطاع الشاعر أن يلتقطها، وينفض عنها أتربة الابتذال، ويعيد إليها حيويتها في نوع من الاستكشاف، وارتفع بها لتنضم في تناسق إلى القاموس الشعري، مكونة مذاقا خاصا يفصح عن صدق الشاعر في انتمائه الريفي، وتخليه عن حديث المدينة المتأنق، وبعيدا في نفس الوقت عن أرستقراطية الألفاظ.

وربما سبق ما يشير إلى جهد الشاعر أحمد عبد المعطي حجازي من محاولات في خلق مناخ قروي: من سلة الليمون، وندى الفجر، وصفصافة هفهافة، وعباءة تمتلئ بالريح فتصير كالشراع، وما إلى ذلك من تعبيرات تكثر عند حجازي خاصة في المواويل وشعر الاغتراب القريب من حدود القرية ولهجتها، هذه اللهجة التي لا تستحي من سذاجة وبراءة الريفي، واصطناع هذه اللهجة نوع من الاقتدار في شاعر ناشئ ولد ناضجا يمتلك أدوات تجربته والتعبير عنها بلغتها، فإذا كانت بدائية التعبير في هذه التجربة المبكرة أحد مظاهر اللغة الشعرية في ديوانه «مدينة بلا قلب»، فإن هذه البدائية نفسها هي الشكل الفني لاستبطان روح القرية في الديوان كله[9]، وتجربة حجازي في هذا الديون وإن أصيب بها أصيبت به تجربة السياب إزاء المدينة من جروح وقروح، إلا أن مرضه لم يكن مزمنا كما كان مرض السياب، وإنما كان مرضا رومانسيا في مرحلة الشباب، ولذلك فإن تجربة حجازي كانت أشمل في تفصيلاتها من تجربة السياب، لأنها لم تكن مقتا متأصلا، بل هي استكشاف متدرج، ولهذا فقد تجاوز المرحلة الرومانسية

بسلام، في الوقت الذي عجز فيه السياب عن انتزاع نفسه من النزيف الدائم في صراعه المرير مع المدينة[9].

وقد سيطرت روح القرية على ديوان «أباريق مهشمة» للشاعر العراقي عبد الوهاب البياتي، وهو من دواوينه المبكرة، حيث لم يكن الشاعر قد تخلص بعد من الروح الرومانسي، ونظرة في التشبيهات، والشخصيات، والمناظر، والأحداث، نظرة متأنية في هذا الديوان تنبئ عن مدى استغلال الشاعر لمفردات القرية، فالتشبيهات تستمد قوة رموزها من حيوانات القرية وحشراتها، مثل: الذباب والذئاب والكلاب والثعالب والقطط، والعناكب والأرانب... إلخ، مضافا إليها الطيور والنباتات «وإن كانت الصور الحيوانية أقواها، لأن قدرة الحيوانات على الرمز أكبر وأوضح من النبات، فالتينة الحمقاء ربما لم تكن إلا تينة حمقاء، أما الكلاب وعواؤها فيوحيان بمعان كثيرة»[10].

- وينقلنا البياتي إلى الحديث عن قصيدته «سوق القرية» في ديوانه «أباريق مهشمة» وجاءت هذه القصيدة ردا على قصيدة السياب «في السوق القديم»، وكانت هذه الفترة في الساحة الثقافية العراقية تركز على زحزحة السياب، وإحلال البياتي محله، فكأن البياتي ينقض غزل السياب في سوق المدينة، وينسج بدلا منه سوقا للقرية، فالقرية أولى من الغربة والضياع في المدينة، هنا الواقع الصحيح للرؤية، ومن باب هذا النقض أن يفتتح البياتي قصيدته بالشمس في مقابل الليل عند السياب، ليس تحديدا زمنيا، وإنما هو وضوح الرؤيا من شاعر اشتراكي، في مقابل الأحلام والسعي وراء السراب، فالشاعر في مبتدأ القصيدة قد حدد الزمان والمكان، وهما معا إشارة إلى معاناة المحتشدين في السوق، ليس من الحرارة، وإنما من صور الضغط الرهيب الذي يعانيه مجتمع القرية، فالصور التي وردت في القصيدة-سماعية كانت أو بصرية-صور انتقائية متعمدة ومرتبة بعناية، وشاهدة على الفقر والتخلف:

الشمس والحفر الهزيلة والذباب

وحذاء جندي قديم

يتداول الأيدي، وفلاح يحدق في الفراغ

وبنادق سود، ومحراث، ونار

تخبو، وحداد يراود جفنه الدامي النعاس
والسوق يقفر، والحوانيت الصغيرة، والذباب
يصطاده الأطفال، والأفق البعيد
وتثاؤب الأكواخ في غاب النخيل

وهي صور كلها بصرية، تتناوب معها الصور السماعية التالية:

وصياح ديك فر من قفص، وقديس صغير:
«ماحك جلدك مثل ظفرك»، و «الطريق إلى الجحيم
من جنة الفردوس أقرب»
وخوار أبقار، وبائعة الأساور والعطور
كالخنفساء تدب: «قبّرتي العزيزة، يا سدوم!
لن يصلح العطار ما قد أفسد الدهر الغشوم»
وبائعات الكرم يجمعن السلال:
«عينا حبيبي كوكبان، وصدره ورد الربيع»

ويشترك في التناوب أحلام صغيرة تافهة، وآلام كبيرة، وبعض مفارقات، ربما كانت هي المقصد الأسمى في رؤيا الشاعر، الفلاح الذي يبدو كالأبله، يحلم في اليقظة:

«في مطلع العام الجديد
يداي تمتلئان حتما بالنقود
وسأشتري هذا الحذاء»

فإذا كان الحذاء قديما عرفنا إلى أي حد تصغر الأحلام في امتلاكه، ولكنه كفر الفقر، الذي تضاءل بأحلام هؤلاء التعساء، ولهذا الحلم صلة قوية بالآلام الكبرى التي تجاوزت الأحلام إلى أسباب القهر، عندما يتحسس الزارعون المتعبون لدى الإقطاعي مشكلتهم:

«زرعوا، ولم نأكل، ونزرع صاغرين: فيأكلون»

وإذا كان حلم الفلاح يؤدي دوره في القصيدة، فإن حلم الصبايا اللواتي يجمعن الكرم في السلال بالزواج خفي الدلالة والإيحاء في مسرى القصيدة، والتعمل فقط هو الذي يجعلهن يتقوين على عملهن الشاق بالغناء، حالمات بابن الحلال، الذي ميكل المهر وتكاليف الزواج الصعبة.

وهناك مفارقتان في القصيدة تختلفان في الدلالة إيحاء ومباشرة،

الأولى في وجود بائعة الأساور والعطور، وهذه المفارقة تجيء من وجود هذه الكماليات في سوق القرية الذي قد لا يملك شراء الحاجي والضروري من الزاد اليومي، حتى يبحث في امتلاك الأساور والعطور، والمفارقة الثانية تكمن في فرع القرويين العائدين من المدينة، هاربين إلى قراهم من هول ما رأوا هناك:

«والعائدون من المدينة: يا لها وحشا ضرير
صرعاه موتانا، وأجساد النساء
والحالمون الطيبون»

[سوق القرية: أباريق مهشمة-ديوان عبد الوهاب البياتي 1/190-192]

إن هؤلاء العائدين كانوا قد ذهبوا إلى المدينة، يتلمسون الراحة من صور المهانة والذل والانكسار والفقر والقذارة في تجمع القرية، منهم كانوا كمن خرج من حفرة ليسقط في بئر، وجدوا أن ملاذهم في المدينة جحيم لا يطاق، صورة الافتراس في المدينة هي المسيطرة، وشرورها وآثامها أكبر بكثير مما هربوا منه في القرية، صحيح أنهم في القرية لم يكونوا يمتلكون ما يشترون به ضرورات حياتهم، والقذارة وعنوانها الذباب تملأ السوق، ولكن يبقى أن كل ذلك أشرف ألف مرة من أجساد الماء التي تباع في المدينة، وسقوط القرويين صرعى في براثن الوحش المديني جعلهم ينسون متاعبهم وسخرتهم في القرية، فليعودوا إليها فهي على كل حال مهد الطفولة والذكريات والبراءة والسماحة والوداعة.

- إن سوق البياتي الذي نصبه في القرية يذكر بسوق بدر شاكر السياب الذي ضربه في المدينة، وكان يفترض انعكاس الأمر حيث نبدأ بالسياب ونثني بالبياتي، لأن السياب هو الذي سوق أولا، وكانت سوق البياتي ردا على السياب كما سبق، ولكن لأن غياب أزمة مستفحلة مع المدينة، تحولت إلى مرض مزمن، ولأنه قد جعل من القرية مفزعا لا مثيل له عند الآخرين، أرجأناه لأهميته، كما بدأنا بأحمد عبد المعطي حجازي لاهتمام خاص، حيث كانت باكورة أعماله ديوانا كاملا عن المدينة.

تتكون قصيدة السياب «في السوق القديم» من إحدى عشرة دورة أو مقطوعة، دون أن ترتبط هذه الدورات بالمراحل في بناء القصيدة، بحيث إذا قدمنا أو أخرنا فلن يضر ذلك شيئا، وهذا السوق من أسواق المدينة،

تخيم عليه الوحدة منذ البداية، لأن الشاعر حدد الزمن فجعله ليلا، خاليا من حركة البيع والإثراء، اللهم إلا بعض همهمات العابرين، مما يعمق الإحساس بالغربة، فيتذكر من طاف بهذا السوق قبله من الغرباء، وأحس بنفس الإحساس، وذكره بصدى غناء بعيد بالقرية:

كم طاف من قبلي غريب
في ذلك السوق الكئيب
فرأى، وأغمض مقلتيه، وغاب في الليل البهيم
وارتج في حلق الدخان خيال نافذة تضاء،
والريح تعبث بالدخان
الريح تعبث، في فتور واكتئاب، بالدخان،
وصدى غناء.
نار يذكر بالليالي المقمرات وبالنخيل،
وأنا الغريب... أظل أسمعه وأحلم بالرحيل
في ذلك السوق القديم

ولا تشغله الأصوات عن تأمل البضائع في السوق وما تفتحه من نوافذ الذكريات على الماضي وعلى المستقبل، فيشاهد «الكوب يحلم بالشراب وبالشفاه»، كما يرى «تلك المناديل الحيارى وهي تومئ بالوداع» وهذه وتلك رموز حفلة العرس، وتجذب الشموع انتباهه أكثر، لأنها صورة لقلبه الذي يحترق ويخبو كما تنطفئ هذه الشموع.

ثم ينتقل إلى تصوير الحيوية التي عادت إلى قلبه بعودة فتاته، وهذه العودة إنقاذ له من الوحدة الضاربة على نفسه، وبإحساس الشاعر يدرك أنها ليست الفتاة التي يبحث عنها، وسيذهب للبحث عن مراده في فتاة أخرى، وتصر الأولى على أنها الحبيبة المنتظرة:

أنا من تريد، فأين تمضي؟ فيم تضرب في القفار؟
مثل الشريد؟ أنا الحبيبة كنت منك على انتظار
أنا من تريد...»

[تتنبأ له مع ذلك بأنه لن يحقق الحلم في بناء بيت على الربوة تضيئه الشموع:

وقبلتني ثم قالت والدموع

في مقلتيها-«غير أنك لن ترى حلم الشباب
بيتا على التل البعيد يكاد يخفيه الضباب
أنا من تريد وسوف تبقى لا ثواء ولا رحيل:
حب إذا أعطى الكثير فسوف يبخل بالقليل،
لا يأس فيه ولا رجاء
ثم تضعه في الإشكال الذي لا يجد له حلا:
أنا أيها النائي الغريب،
لك أنت وحدك، غير أني لن أكون
لك أنت-أسمعها وأسمعهم ورائي يلعنون
هذا الغرام

ومع أنها لغيره، وهذه شموع الفرح تضاء في عرسها، يحاول مستنجدا بإرادته أن يسير، فلا تسعفه قدماه. ويظل هكذا لا ثواء ولا رحيل:

«أنا من تريد، فأين، مضي بين أحداق الذئاب
تتلمس الدرب البعيد؟»
فصرخت: سوف أسير، مادام الحنين إلى السراب
في قلبي الظامي دعيني أسلك الدرب البعيد
حتى أراها في انتظاري: ليس أحداق الذئاب
أقسى علي من الشموع
في ليلة العرس التي تترقبين، ولا الظلام
والريح والأشباح، أقسى منك أنت أو الأنام
أنا سوف أمضي! فارتخت عني يداها، والظلام
يطغى....
ولكني وقفت وملء عيني الدموع

[في السوق القديم: أزهار وأساطير 29-40]

والسياب في هذه القصيدة غريب، يعيش في جو رومانسي، الليل والحزن والذكريات الأليمة، والكآبة والقتامة تسيطران على السوق، والنور شاحب كالضباب، والحوانيت أنغام تذوب بين الوجوه الشاحبة، والأكواب حاملة بالشراب والشاربين، وحشرجة ألقت البرودة على الكواكب، ومناديل الوداع مثقلة بالدموع، يختلط فيها العطر بالدم الذي يغمغم بالموت، وشموع المخدع

المجهول الذي ينتظر حبيبة، هذا الذي كان الشاعر يحلم به، وهكذا عكست الأشياء في السوق المواجيد النفسية للشاعر، أو خلع الشاعر مواجده عليها، فالأمران سواء، وفي النهاية لاذ غريب السياب بالهرب وصمم على الرحيل، حاملا في قلبه السراب في الأخرى التي لا وجود لها إلا في الوهم، ولذا وجد نفسه محاطا بالعجز المطبق في السوق، الذي هو المجتمع، الذي هو المدينة.

ومن حقنا أن نذهب إلى أبعد من ذلك، وأن نوغل في الرمز، فنرى أن الفتاة الأولى هي قرية الشاعر التي شهدت طفولته، ومدرج صباه، وغضارة قلبه، بل وحبه الأول، الذي يمثل عادة الصورة المثلى للعاطفة في وهجها البكر، وتكون الفتاة الثانية هي السوق القديم/ المدينة، وقد سنحت لآفاق الشاعر، فاهتز لها آملا أن يحقق فيها أحلامه من الانتشار والوصول إلى أكبر مساحة بشرية بفكره وفنه، ولكنه يصدم في الفتاة/ المدينة، ويلقى فيها ما يلقى على جميع المستويات اجتماعيا، وسياسيا، وفنيا، حروبا طاحنة، تخيب ظنه في آماله المعقودة، فقرر الانسحاب-داخليا-من هذه الحياة الجديدة، وأخذ منها نفسيا هذا الموقف المتأزم المربك، فلا هو الذي استطاع أن ينفصل، ولا هو الذي استطاع الالتحام، فقد ظل واقفا مع المدينة بدنيا-لأنها ميدان معركته-، ولكنه منفصل عنها نفسيا-لأنها أصبحت ملكا لغيره، هو-إذن «لا ثواء ولا رحيل» بل واقف مشدود في صراع عنيف بين النقيضين، وملء عينيه الدموع، فلنر إذن بعد هذا التصور ما هي القرية التي عزف لها السياب أعنف وأقوى نشيد عرفه شعرنا المعاصر.

وربما كانت «جيكور» أكبر الرموز في ثنائية: القرية/المدينة بين شعرنا الحديث، وهي قرية الشاعر العراقي بدر شاكر السياب، وكانت أزمة السياب في المدينة سببا في تخليد هذه القرية الريفية من سواد العراق، فلم تستطع بغداد-على امتداد عمر الشاعر-أن تمحو أو تطمس جيكور في نفسه، حتى يوم رجع إليها، واستنكر ما حدث فيها من تحولات لم يستطع أن يقسر نفسه على حب بغداد، أو حتى يهدئ من صراعه معها، وظل يحلم أن تبعث قريته من جديد، وقد حدث بالفعل، ومع أن القرية قد اندثرت فإنها بعثت في ذات الشاعر، الذي منحها ما لم يمنحه شاعر لقريته، وجودا لا يفنى ولا يبيد، وربما أصبحت أكبر ملمح من ملامح السياب الشعرية، ونظرة

سريعة على عنوانات قصائده تفسر هذا الزخم الروحي المتعلق بالقرية نفورا مما حدث للشاعر في دروب المدينة من انسحاق.

ففي ديوانه «المعبد الغريق» نجد قصيدتين بعنوان «أفياء جيكور» و «جيكور شابت» وفي الديوان الذي يليه «منزل الأقنان». وفي ديوان «أنشودة المطر» تتوالى أربع قصائد تستمد عنواناتها من القرية هي على التوالي: مرثية جيكور، تموز جيكور، جيكور والمدينة، العودة لجيكور، وقصيدتان في ديوانه «شناشيل ابنة الجلبي» هما: جيكور وأشجار المدينة، جيكور أمي. فإذا كانت ثمانية عناوين ملتصقة بجيكور-بله ما يتناثر في سائر شعره عبر عنوانات أخر-فذلك دلالة قوية على مدى ما يعانيه الشاعر في المدينة من مفارقة واغتراب، ومدى ما يحمله الشاعر في نفسه من تعلق بالقرية، وإذا عرفنا أن هذه القصائد ممتدة في سائر دواوين الشاعر عرفنا بالتالي أن هذه النفس الرومانسية مازالت عالقة بوجداناته، حتى الرمق الأخير من حياته، وربما كان لظروفه المرضية، وما خلفته من ندوب في نفسيته أثر في امتداد هذه النفس الرومانسية، بحيث أصبحت القرية-ومن الوجه الآخر المدينة-مرضا مزمنا لم يستطع الشاعر أن يتجاوزه، كما تجاوزه شاعر المدينة أحمد عبد المعطي حجازي، حيث كانت أزمة الأخير مع المدينة مرحلية.

ربما كانت تفجرات جيكور في نفس السياب نابعة من المدينة في الأساس، ولذا كانت متجذرة في النفس في حنين مفتوح على المستقبل، لم تقتصر على فترة محدودة في نموه العاطفي أو الفكري، ولكنه كان يزداد غربة عن واقع المدينة كلما امتد به العمر، ومع ازدياد الغربة تتفجر جيكور عزاء وريفا وطبيعة، وفراديس قروية باهرة تشغل باله على الدوام، عوضاً عما انتابه في المدينة من الإهمال والأذى-إن أسطورة جيكور وبوبيس الخالدة عالم حنان وبراءة كانت تنسيه-ولو إلى حين-وجه المدينة الجهم، فلم تستطع بغداد ولا أي من المدن أن تأخذ السياب من فراديسه، وكيف وليس في المدينة غير المقاهي والملاهي ودور البغاء ومستشفيات المجانين وفوق هذا وذاك السجون وما ترمز إليه؟ إن المدينة/ بغداد هي الخصم الأبدي اللدود لجيكور/ القرية، هما ضدان لا يلتقيان إلا في معركة تلتهم المدينة فيها القرية برموزها:

وتلتف حولي دروب المدينة
حبالا من الطين يمضغن قلبي
ويعطين عن جمرة فيه طينة
حبالا من النار يجلدن عري الحقول الحزينة
ويحرقن جيكور في قاع روحي
ويزرعن فيها رماد الضغينة

[جيكور والمدينة: أنشودة المطر]

ثم إن جيكور تظل بما تحتوي نداء الشاعر وصرخته في المدينة، حتى ولو كانت المدينة لندن:

«بعيدا عنك، في جيكور، عن بيتي وأطفالي
تشد مخالب الصوان والإسفلت والضجر
على قلبي، تمزق ما تبقى فيه من وتر
يدندن: «يا سكون الليل، يا أنشودة المطر»،
تشد مخالب المال
على بطني الذي ما مر فيه الزاد من دهر
عيون الجوع والوحدة
نجومي في دجى صارعت بين وحوشه برده
كأن البرد أفظع، لا .. كأن الجوع أفظع، لا ... فإن الداء
يشل خطاي، يربطها إلى دوامة القدر
ولولا الداء صارعت الطوى والبرد والظلماء
بعيدا عنك أشعر أنني قد ضعت في الزحمة
وبين نواجذ الفولاذ تمضغ أضلعي لقمة
يمر بي الورى متراكضين كأن على سفر
فهل أستوقف الخطوات؟ أصرخ: «أيها الإنسان
أخي، يا أنت، يا قابيل.. خذ بيدي على الغمة
أعنّي، خفف الآلام عني، واطرد الأحزان»؟
وأين سواك من أدعوه بين مقابر الحجر؟
هنا لا طير في الأغصان تشدو غير أطيار
من الفولاذ تهدر أو تحمحم دونما خوف من المطر

ولا أزهار إلا خلف واجهة زجاجية
يراح إلى المقابر والسجون بهن والمستشفيات
ألا... ألا يا بائع الزهر
أعندك زهرة حية؟
أعندك زهرة مما يرب القلب من حب وأهواء؟

[أسفر أيوب: منزل الأقنان]

والأبيات الخمسة الأخيرة تكشف عن المفارقة الحادة بين المدينة والقرية حيث التحولات الطبيعية إلى صناعة، فالطيور في مقابل الطائرات، وصناعة الأزهار في الزجاج، ولا ترى إلا عند المرضى أو الموتى أو المساجين، وهي زهور ميتة ليست مما يرب القلب.

ويقوم الشاعر برحلة شبيهة بالإسراء في الحلم، عائدا من بغداد إلى جيكور مولد الروح، حيث يمشي الموت على نهر بغداد مشية المسيح، هذا النهر لا يستيقظ فيه الماء، ولا ترده العذراء، وشمسه غاربة، ولا تورق أغصان الدجى، ويروج فيها البغاء، كل ذلك في مقابل جيكور السخاء والثراء والندى والزهر والماء، بينا الشاعر مستلب ومصلوب في المدينة لن ينقذه من صليبه إلا معجزة جيكور:

«من ينزل المسيح عن لوحه؟
من يطرد العقبان عن جرحه؟
من يرفع الظلماء عن صبحه؟
ويبدل الأشواك بالغار؟
أواه يا جيكور لو تسمعين!
أواه يا جيكور لو توجدين
لو تنجبين الروح، لو تجهضين
كي يبصر الساري
نجما يضيء الليل للتائهين

[العودة لجيكور: أنشودة المطر]

إنها المسافة بين بغداد وجيكور، يقطع السياب رحلة العودة بينهما في عشرين عاما من الاستلاب والانفصام، إنها العودة والعروج إلى مرقاة الروح حيث الطمأنينة المتجسدة في جيكور، ولأن «العودة إلى جيكور لا

تعطي القارئ الحجم المطلوب الذي يريده الشاعر منها، لأنها رمز يتصل بذات الشاعر أكثر مما يتصل بموضوع القصيدة ورؤياه التي أرادها أن تتركز حول الصلب»[11] جعلناها في ثنائية: القرية/المدينة، ولم نجعلها مثلا في مدن المستقبل، ولو نظر المتقصون منها من هذه الزاوية لرأوها رؤيا رومانسية، ولاكتفوا من الشاعر بالحجم الذي بذله.

وإذا عاد السياب إلى جيكور أحس بالالتئام مع جذره، وعادت له نضارته، وزال عنه صدأ المدينة، ففي القرية تحولت عظام أمه إلى حبات تنبت فيها ومنها الأشجار.

ونفضل هنا أن نتوقف عند جزء من قصيدته «أسير القراصنة»، لأن هذا الجزء واف بها نريد الإفصاح عنه في تجربة السياب الأليمة مع المدينة، وشبقه الدائم لجيكور، فإن تاريخ القصيدة في 29-10-1963 م، أي قبيل وفاة الشاعر، وهي في ديوانه: شناشيل ابنة الجلبي، ص 90 , 91 ودلالة ذلك أن الأبيات التالية تحسم موقف الشاعر المتأزم من المدينة، المتعلق بجيكور، حتى أخريات حياته، تقول الأبيات:

أجنحة في دوحة تخفق
أجنحة أربعة تخفق
وأنت.. لا حب، ولا دار
يسلمك المشرق
إلى مغيب، ماتت النار
في ظله.. والدرب دوار
أبوابه صامتة تغلق
جيكور في عينيك أنوار
خافتة تهمس:
«مات الصبا»، لم تبق آثار
من فجره، وانفرط المجلس،
فالتل.. لا ساق، ولا سامر باق، وسمار:
وأراهم في سفحه الموحش المهجور حفار

يعاني السياب في هذه الأبيات عنصري الزمان والمكان، وتتولد لغة التضاد من هذه المعاناة وتتجسد في مجموعة من الثنائيات تمثل تمزق

الشاعر، أولاها ثنائية: الحب/الحرمان، نراها في المفارقة التي رسمها للطائرين تخفق أجنحتهما إعرابا عن لغة الحب التي تجمعهما في البيتين الأولين، في مقابل الشاعر المحروم من هذه العاطفة في البيت الثالث والمفارقة هي التي ساعدت على فهم العلاقة بين الطائرين، فمن حرمان الشاعر من الحب نعرف أن الطائرين متحابان وإن لم يصرح الشاعر بما بينهما سوى إيماءة حمالة لأوجه، وهي خفقان الأجنحة، الذي يحتمل الفزع والطيران، كما يحتمل الحب، ولكن المفارقة في حرمان الشاعر من الحب حددت مفهوم الخفقان، وجعلته نصا في الإعراب عن حبهما.

ثانيتهما، ثنائية: القرية/المدينة، فالشاعر في المدينة محروم من المكان الأليف وهو الدار، وقد تسبب ذلك في ضياعه بين دروب المدينة، حيث يدور بين أبوابها الصامتة المغلقة، ينتهي حيث بدأ، وكأنه يدور في حلقة مفرغة، فالمكان «المديني» مغلق، والمغلق يشي بالسجن والكبت وعدم الانطلاق، في مقابل الدوح المنفتح، الذي ارتبط بحب الطائرين، كما ارتبط مغلق المدينة بالحرمان من الحب، وتكون جيكور في المقطع الثالث إضافة لمفهوم المكان في الصورة السابقة، ونعني بالمكان كلمة «الدار»، فالمكان المفقود في المدينة هو مكان الألفة كما عرفه الشاعر في قريته، وهو البيت المنفتح على الكون، مرورا بالعواطف الحارة، فالتضاد صارخ بين الدوحة والدار وجيكور من ناحية، والدروب والأبواب المغلقة والقبور من جهة أخرى، تقابل ما بين المشرق والمزهر والحي في المنفتح، والقفر والعدم والموت في المغلق.

ومعاناة الزمان تتجسد في المشرق والمغيب، أول اليوم وآخره، أو أول العمر ونهايته، فلا يكاد مشرق الحياة يضيء حتى يسلمه إلى المغيب، والزمن بينهما ضائع في البحث عن المفقود في الزمان والمكان معا، والزمان مرتبط بالمكان ارتباطا وثيقا، بحيث يصعب الفكاك بينهما، ولا شك أن معاناة الزمن أقسى، فحتى لو استعاد الشاعر المكان (جيكور) فلن يرجع الزمان (الصبا)، ولذا فإن التلاؤم والانسجام والألفة لا تتم، حيث يرتبط المكان بأقران الصبا في جيكور، وهؤلاء قد انفرط عقدهم، وتولاهم حفار القبور، فلغة التضاد كشفت عن أن الصبا هو مرحلة الحب والانطلاق، وأن الشيخوخة أو العجز زمن يخلو منهما.

والطباق في القصيدة ليس مجرد حلية لفظية، وإنما هو آت بعناية،

ليواكب فلسفة التناقض في البنية النفسية، وما تقتضيه هذه الفلسفة من مفارقات، فهو داخل في لغة الثنائيات.

ولغة التضاد في ثنائية: القرية/المدينة، انعكست على الجانب الموسيقي في الأبيات، ويبدو ذلك أولا في اختيار بحر السريع، وهو من البحور التي تزدوج تفعيلاته، فيتكون من تفعيلتين على هذا النمط: «مستفعلن مستفعلن فاعلن» في كل شطر، وميزة السياب أنه ارتاد هذه البحور غير الصافية، وهي بحور تكاد تكون مهجورة في الشعر الحر لولا الجهد الذي قام به السياب، ولم يتبعه فيه إلا القليل النادر، لأن التعامل مع هذه البحور في الشر الحر يمثل وعورة لغير الضالعين في موسيقى الشعر، حيث تسير الموسيقى في البيت على «مستفعلن» طالت التفعيلات أو قصرت في عددها حتى تنتهي بالتفعيلة الثانية «فاعلن» فنرى «فاعلن» يتغير موقعها في الأبيات، فمرة تكون ثانية التفعيلات وأخرى تكون ثالثة، أو رابعة... وهكذا، وهو وعي موسيقي لا يقف عليه الكثيرون، والسياب بهذه الميزة، قطع الطريق على محاربي الشعر الحر بحجة الفقر الموسيقي المنحصر في البحور الصافية.

ولغة التضاد في انعكاسها على الموسيقى تبدو ثانيا في القافية، فالبيتان الأول والثاني اتحدت فيهما القافية لفظا ومعنى، واتحاد القافية فيهما صورة لفظية تقابل الاتحاد في العاطفة النبيلة التي وحدت الطائرين عبر المكان الأليف، ولا بدع أن يختفي عنصر الزمن في حب الطائرين، فليس هناك أي نوع من معاناة الزمن من الحب، بل الواضح عدم الإحساس به. وحين يتخلف المكان الأليف في الصورتين الأخيرتين تبدأ المعاناة، ويظهر عنصر الزمن، وتكون المعاناة على الصعيدين معا: الزمان والمكان، فتزدوج القافية في المقطعين، وازدواجها صورة صوتية أخرى للثنائية التي يعانيها الشاعر بين مكانين هما: القرية والمدينة، وبين زمانين هما: الصبا والشيخوخة.

وثالثا: يستغل الشاعر إمكانات الألفاظ والحروف الموسيقية، فالمقطع الأول يتكون من بيتين فيهما سبع كلمات، تكاد تخلو من حروف المد، ولذا نرى الحروف فيها سريعة متتالية، وإذا كان المعنى السائد في الكلمات السبع هو الحب والانسجام، وعنصر الزمن يتوالى بسرعة فائقة-كما هي

العادة في اللحظات الهنيئة-فإن موسيقى الحروف تؤكد هذا الجانب، فلا نرى حرف المد إلا مرة واحدة، ونسبته إلى عدد الكلمات هي 1:7.

وفي المقطع الثاني المتعلق بالمكان «المديني» غير المألوف يكون إيقاع الزمن بطيئا ثقيلا للمعاناة داخل المكان، ومن هنا تكثر حروف المد، إشارة إلى طول الزمن، فتكررت حروف المد إحدى عشرة مرة، وعدد الكلمات ثماني عشرة، أي أقل بقليل من الثلثين بنسبة 11:18.

تزداد النسبة في المقطع الثالث، وهو مقطع يتعلق بذكريات القرية، والذكريات أسى وشجون، وحروف المد تعرب عن الأسى المتجذر في أعماق الشاعر، فتزيد نسبتها على الثلثين، فالألفاظ ثمانية وعشرون، وتكررت حروف المد عشرين مرة، أي أن النسبة ارتفعت من 5:7.

لقد قالت الكلمات في عددها عبر المقاطع الثلاثية، كما قالت حروف المد في نفس المقاطع، إن ثنائية: القرية/المدينة أليمة الوقع على نفس الشاعر، ويكون السياب قد عبر في لغة التضاد عن هذه الثنائية، كأحسن ما يريده الشاعر من تعبير، بعيدا عن المباشرة والتقريرية والصراخ والحشو الزائد، الذي كنا نجده في كثير من شعره السابق على هذه القصيدة.

- وللكشف عن جدل الطبيعة والصناعة عبر ثنائية القرية/المدينة نستطيع أن نوجز مصادر الصورة في المشاهد السابقة، وانتمائها لعالمي القرية والمدينة، وعلاقات كل مجموعة بالأخرى، لنكشف بالتالي عن كفاءة هذه العناصر في تكوين الخيال الشعري، وقدرته على التحميل الرمزي، أي دوره في إنتاج الدلالة الشعرية، كما يحب النقد المعاصر أن يسميه.

عن مصادر الصورة في عالم القرية:

رأينا الأب الريفي وعباءته، وهما حماية وتعميق للحماية، ويجعلهما معقد الأمل والرجاء في عملية الصراع، كما برزت المصطبة وهي إحدى مراكز أحلام اليقظة لدى الصغار والكبار معا، ودخلت معهما الأساطير الحواديت الريفية، كما رأينا الأفق وصفو السماء والقمر والأبراج، وهي أشياء من خارج البيت.

ومن داخل البيت تعرفنا على أشيائه من مصباح ريفي ومسرجة، وشمعدان مترب دليل الوفاء، والشاي الأسود بأدواره المتكررة على الطريقة

الريفية، والسمار، وشعرنا بأنه البيت الأليف، قلب الهناءة.

ومن النباتات الريفية وثمراته، برز الكرم والنخيل، وحقول القمح الممتدة والأجران، والليمون الأخضر السابح في أمواج الظل، والزهرة الحية مما يرب القلب، وورق البراعم، وأشجار التوت، والنسغ في الشجرات، والسنابل، والصفصاف الهفهاف. وهي مرتبطة ومنفتحة على الكون، وتعمل على النشاط الروحي في ربط الداخل بالخارج، عبر المتناهي في الصغر، والمتناهي في الكبر، فالأول يكثف الوجود، والثاني يقول إن المتناهي في الكبر موجود بداخلنا.

وإذا كانت الطيور في الريف تصدح وتهدل، فطيور المدينة من الفولاذ (الطائرات) تهدر وتحمحم، وإذا كانت المواصلات في الريف تلتقي بالحمر الهزيلة الطيبة الصبور، فهي في المدينة ترام وسيارات وباصات، لا تسبب الإزعاج فقط، ولكنها تقضي في بعض الأحيان على حياة الناس، فالسيارة تقتل طفلا في الميدان عند حجازي، والترام يدهس طفلة عند أبو سنة، وليس شائعا أن حمارا قتل طفلا أو طفلة في القرية، فالأمان هنا والفزع هناك... وهذا قليل من كثير.

- وبعد هذا العرض لصدمة المدينة في محوريها: الغربة والضياع، وثنائية: القرية/ المدينة، يحق لنا أن نقول: «إن المدينة قد اتخذت عند هؤلاء الشعراء مكان الحياة عند من سبقهم من الشعراء الرومانسيين، فقد كان الشاعر الرومانسي يشكو غربته في الحياة، دون أن يخصصها بمكان ما، فأصبح هؤلاء الشعراء، يرمزون بالمدينة-فيما يبدو-إلى هذه الغربة الرومانسية القديمة»[12].

وأخيرا.. نتساءل: هل ظل الشعراء على هذه الصورة في موقفهم من المدينة؟ أليس في المدينة غير هذه الشرور والآثام التي أفاضوا فيها؟ ألم يتطور إحساس الشعراء من هذه الحالة الرومانسية؟ هل تبقى المدينة شيئا طارئا على الحياة يحسه الناس كخطر على النفس الإنسانية والقيم الأخلاقية؟ أليست هناك علاقات طيبة تربط الشاعر بالمدينة؟... هذا ما سوف نراه في الباب الثاني من هذا البحث.

الهوامش

(1) انظر، فريتز موركنتالو: الدوكون Doguon (معنى الحرية، ص 203 ,204) وأيضا، د. حسين الحاج حسن: علم الاجتماع الأدبي ص 125-160.

(2) د. فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص 327، وانظر، د. ماهر فهمي: الحنين والغربة في الشعر العربي الحديث، ص 2.

(3) انظر، غاستون بلاشار: جماليات المكان، ص 155.

(4) د. صلاح فضل: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، ص 231 ,232.

(5) عبد الوهاب البياتي: قصيدتان إلى صلاح جاهين ديوان: النار والكلمات (ديوان البياتي، 1/ 672 ,673).

(6) كامل أيوب: الطوفان والمدينة السوداء، ص 98- 103.

(7) نفسه، ص 107- 110.

(8) نفسه، ص 148 , 149.

(9) انظر، د. ماهر فهمي: الحنين والغربة في الشعر العربي الحديث، ص 232، وبهذا نكون قد تجاوزنا محاولة التقليل من تجربة حجازي في عرض د. إحسان عباس في كتابه: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص 121، حيث وسمها بأنها على المستوى الفني ممهورة بشيء غير قليل من السذاجة، واعتذر عن لبوسها ثوب البدائية في التعبير بأن الشاعر ناشئ، وهو عذر لا يرضي الناقد حيث لا يصلح أن يكون الأمر كذلك في النظرة الكلية، وحين عرض لفكرة تجاوز الشاعر لهذا المستوى تهرب من الإجابة بأن هذا خارج عن حدود الفصل الذي عقده، لأنه يعلم تمام العلم أن لدى الشاعر موهبة التجاوز بالفعل.

(10) د. إحسان عباس: عبد الوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث، ص 23.

(11) نذير العظمة: بدر شاكر السياب وإديث سيتويل، ص 90.

(12) د. عبد القادر القط: في الأدب العربي الحديث، ص 105.

2 الوعي المحدث

١-جدلية المدينة:

إن الشعر الذي ضاع في المدينة، وهرب إلى القرية-والذي رأيناه في الباب الأول-لم يكن ليستمر طويلا في حالته الرومانسية، إن رفض المدينة لم يوقف الشعراء عن الانخراط فيها، فمن التناقض أن يشتق الشاعر تجربته الحية من المدينة، ثم يحدثنا عن تجارب خيالية أو ارتدادية مشربة بماضيه، لابد أن يقف الماضي عند حد، ولابد أن يعتاد الشاعر على حياة المدينة، وأن يتقبل الواقع ولو فكريا، حتى لو كانت عاطفته حية في أعماقه تلونها الحقول وأصوات القرى.

إن الإنجاز الضخم للشاعر المعاصر في وعيه لزمانه ومكانه، والتفاته إلى مجتمعه-وخاصة مجتمع المدينة بحركته الضاجة-من ظواهر رؤياه البارزة، فالمدينة إطار مكاني لما يجيش به المجتمع من الحركة والتشكل المستمر للقيم وأنماط الحياة، وليس هذا فقط، بل هي عمق للحركة والتشكل، وباعث لهذه الحركة ومحصلة لها في نفس الوقت، وليس حلا إيجابيا أن يشعر الإنسان بالغربة في بلده أو عن بلده، إن الذي يحمل جذوره معه أينما ذهب يسكن زمانا ومكانا داخليين، وبعبارة أخرى سيكون معايشا

للأمكنة التي يرتبط بها نفسيا، بالذاكرة أو الاستباق أو بالاقتران الذهني، «ومجتمعنا الذي لا يستجيب للتفكير البيئي يتحرك تحركا غير معقول ولا رشيق، وكأنه نصف دماغ هو الذي يأمر بالحركة ذراعين كلاهما ذراع شمال»[1].

وحينما نعرف أن كل شيء في الكون يعمل بصورة جيدة حسب الناموس الكلي، باستثناء الإنسان، نعرف بالتالي أن معالجتنا المفروضة على مشاكل الكون والفكر تتجاهل التعقيدات الدقيقة في لانهائية العالم الصغير، في نفس الوقت الذي نغزو فيه لانهائية العالم الكبير، حتى «لو جازفنا بتخويف الملائكة أنفسهم»[1]، ولذلك فإن الكثيرين ممن ينحون باللائمة على مدينة العصر الحديث لابد أن يصرخوا مع ألدوفان إيك: «لنسرع إلى إشعال النجوم من قبل أن تتفجر أسلاك النور»[1].

وإذا كان هناك من يفضح الشرور الشيطانية للمدينة، فهناك-كما يشير أندريه نوشى-الذين ينشدون لها أناشيد التمجيد، وإذا كان بودلير-وهو أعظم شعراء المدينة كما يصفه فرانك كيرمود-قد صور قذارات المدينة وتوحشها، فهناك ويتمان، الذي وقف موقفا مغايرا من المدينة، بحيث منحها ثقته، ومجد ما فيها من عمال وأزقة، وزحمة خانقة، إنه كان نبرة معاصرة راضية تغني «المدينة الضخمة المرفوعة إلى مرتبة شيء يلخص العالم كله»[2].

ولقد ظل أمر المدينة في مد وجزر بين الشعراء، حتى أصبحت المدينة في ذروة بشاعتها لدى إليوت، الذي عكس تمزق العلاقات الإنسانية في قصيدتيه الذائعتين، «الأرض الخراب»، و «الرجال الجوف»، فالحضارة لدى إليوت تنهار، وتسير إلى السقوط، والقيم تتحول إلى حطام، وربما كان لإليوت أكبر الأثر في شعرائنا المعاصرين في موضوع المدينة، ولكن إليوت-كما يجب أن يكون معروفا-لم يعن بتصوير الجانب المادي في طغيانه إلا من خلال رؤيا شعرية بعيدة الغور، تكشف عما يمور تحت سطح الظواهر من خواء ودمار وخراب، يرجع إلى فقدان الإيمان الروحي لدى الإنسان الغربي، وهو-أي إليوت-بهذا يعتبر شاعر الإنسان الممزق، وفي عذابه يتجلى أنين الذين مزقتهم المدينة وطحنتهم.

لقد آن لشعرائنا العرب أن يدركوا أن «المدينة لم تعد شيئا طارئا على الحياة، يحس الناس نحوها كما كانوا يحسون عند نمو المدن بأنها خطر

على النفس الإنسانية والقيم والأخلاقية، وعلاقات الناس بعضهم ببعض، قد آن أن ندرك أن المدينة نظام حضاري قد استقرت قواعده، وأصبح الناس يمارسون فيها حياتهم بخيرها وشرها دون أن يحسوا دائما بالغربة وبالحنين إلى القرية، والمدينة عالم خصب مليء بالنماذج الإنسانية والحياة والمفارقات يستطيع الإنسان إذا رصده بشيء من القبول أن يجد فيه عوالم لا حد لها من التجارب، وإذا كان لابد أن يدين الحياة في المدينة فإنه يستطيع أن يدينها من خلال انطباعاته لعوالمها المختلفة، لا عن طريق التقرير المباشر والرفض الكلي منذ أول وهلة»[3].

لابد للشاعر أن يتحول إلى المدينة، وهذا التحول لا يحدث طفرة، بل يحتاج إلى وقت، ولم يتخلص الشاعر من رفض المدينة إلا بعد جهد-بل إن بعضهم لم يفلح كالسياب-أي بعد أن يرسخ في نفسه أنه أصبح واحدا من المجتمع الجديد، ومهما نقم على المدينة فهو جزء منها، وبهذا يتطور موضوع المدينة، ويستقل عن أصوات القرية التي انتزعتهم وشدتهم إلى الماضي، وسوف يساعد الشعراء على هذا التحول إدراكهم حقيقة واضحة، هي أنهم من خلال المدينة يتمثلون الوجه الحضاري لأمتهم، وبخاصة وجهها السياسي، حيث شهدت أحداثا ومواقف سياسية شدت-ومازالت تشد-الشعراء إليها.

وبزوال الصدمة التي تلقاها الشاعر النازح إلى المدينة بدأ يتكيف، وبدأت الرؤية لديه تتغير، وأخذ الموقف الجدلي أبعاده الحقيقية، وأدرك الشاعر مع الزمن أن النقمة من رواسب الرومانسية، كما أدرك أنه صار جزءا من المدينة، وإنكاره المدينة مشوهة، وإذا لم يتحول الحنق إلى ود صريح، فلا أقل من أن يعقد مع المدينة صلحا أو هدنة، لأن له فيها مآرب شتى.

«وهنا بدأ الموقف الجدلي بين الشاعر والمدينة يتكشف للشاعر نفسه، ويتكشف لنا من خلال تعبيره عنه، والمقصود بالموقف الجدلي هنا، ذلك الصراع الذي تولد في هذا الموقف الجديد، بين النقمة على المدينة والتعاطف معها، فقد وجد الشاعر في رؤياه الحديثة أنه يستطيع أن يتعاطف معها بمقدار حنقه عليها»[4]

والحق أن بعض القراء قد استجاب للمدينة ومعطياتها، فاندمج بها وقد أصبحت قدره الذي لا فكاك منه، كما أن التمييز التقليدي بين القرية

والمدينة فقد بعض صحته وفعاليته، فالقرية والمدينة تعملان بأسلوب التعاقب أو على وجه الدقة بأسلوب التكامل، فإذا كانت القرية هي بيئة الإنتاج الزراعي والمواد الغذائية الرئيسية للمجتمع كله، فليست المدينة مجرد مستهلكة، فهي تمد القرية بالآلات والميكنة التي يستخدمها الفلاح في الحرث والري والسماد، وأخيرا الحصاد، مرورا بالأسمدة وعلف الحيوان، والإرشاد الزراعي، ثم هي التي تمده بالملبس والعلاج.

إذن فلا بد من أن يعقد الشاعر صلحاً مع المدينة لأنه والحال كذلك مجبر عليها، وهي التي تملك القنوات والجسور التي تحمل فكره ووجدانه لأمته بله العالم، وبإعادة النظر مرة أخرى سيكتشف أن المدينة ليست شرا كل الشر-كما أحس في بداية عهده بها-فحسناتها تربو بكثير جدا على سوءاتها، وفي الوقت الذي لم تحرم المدينة فيه تماما من مظاهر الطبيعة، فإن القرية في الحقبة الأخيرة لم تعد كما تركها الشعراء من قبل، وإنما تسربت إليها من المدينة بعض المكتسبات التي غيرت من معالمها، من إضاءة وأسواق ومؤسسات وشركات ومصانع، مما ألحق الأذى ببعض القيم التي كانت سائدة إبان رحيلهم، وقرب البون الشاسع بين مفهومي القرية والمدينة، حتى إن بعض الشعراء حين هربوا من جحيم المدينة إلى القرية صدموا في قراهم التي أصبحت مدنا فهربوا الهروب الثاني من القرية إلى المدينة.

إن السيارات التي كانت تمشي بحريق البنزين-كما كان حجازي يشعر بها متأففا-هي وسيلة المواصلات التي تمكنه من الحركة المرنة في قضاء مصالحه بيسر كبير، فالنظرة لابد أن تختلف وتتغير لصالح المدينة مع نضج الشاعر ووعيه بحركة الحياة.

وإدانة المجتمع الصناعي قضية عريضة، يفترض فيها أن يؤلف فقدان الحرية مع فقدان الذاتية-العنصران الرومانسيان-خطين متوازيين يؤلفان بالتالي ظاهرة واحدة، فالإنسان ليس فقط عبداً للآلة أو لمنتوج الآلة، فهو لم يفقد كل إمكانات الحرية والذاتية كعامل أو مستهلك فحسب بل إن كافة ثقافته دمرت، ولا خوف من هذا أبدا، فهي لم تدمر بقدر ما ذابت في ثقافة جماعية لا تفاضل فيها ولا تمييز، مثلها مثل الخسائر الأخرى، فإن تداعي الثقافة نتيجة لعوامل تقنية، إن «التقنية الحديثة هي الطرف الضروري للثقافة الجماعية»[5].

ورغم الحملات التي شنت على المجتمع الصناعي، وتفاوتها وتباينها في العناصر، ورغم المستويات المختلفة للتجرد والحوافز المتضاربة، ورغم الأدلة والمبادئ التي ساقها نقاد المجتمع الصناعي. فإن صورة عامة قد برزت كحقيقة: «إن جوهر التصنيع هو الإنتاج الجماعي بوساطة الآلة والآلة اختراع يؤدي العمل عن طريق أجزاء متحركة يجاهد بعضها بعضا في أسلوب منظم بدقة، فتنتج سلعة قياسية، والمجتمع نفسه تحول إلى هذه الآلة مجموعة من أجزاء قياسية متحركة يجاهد بعضها بعضا لإنتاج مواد قياسية تكون من بين أجزاء الآلة، الإنسان جزء من الآلة، أو منتوج أنتجته، أو الشيئان معا، إنه خاضع لقوى تفوق طاقته، ورفاقه هم أيضا مثله، غاضت الحرية، وغاضت الهوية... والإنسان مجردة آلة في مجتمع آلات.. في بيئة آلات»(5) فلا خوف إذن من المدينة، مادام الأمر ليس مقصوراً على إنسان، بل هو في المحصلة لمصلحة الإنسان كل الإنسان.

إن مقتل صبي في المدينة تحت عجلات السيارات، ولم يتعرف عليه أحد، ولم يبكه أحد، هذا الصبي الذي رأيناه عند حجازي في الباب الأول، كان حكما على المدينة من خلال عين واحدة، وحين يفتح الشاعر عينه الأخرى لا يجد المدينة بهذه القسوة خلوا من المشاعر والقيم، وفتح العين الأخرى للرؤية الأكثر شمولا نوع من الوعي المحدث، ومن هنا يمكن أن نجد المدينة متعاطفة ومتعانقة في جناز غريب عليها، لا سيما هذا الغريب بطل من أبطالها يموت في ميدان الشرف، وهذا المعنى نجده عند صلاح عبد الصبور، في قصيدة «نام في سلام» من ديوانه الأولى «الناس في بلادي» والقصيدة رثاء لقريبه وصديقه الطيار محمد نبيل الباجوري، الذي استشهد على رمال غزة في سبتمبر عام 1955م:

أما أخي «محمد نبيل»
فقد طوى جنازه شوارع المدينة
في ظهر يوم قائظ، والناس مطرقون
أحبابه، أحبابنا، وأهل حينا القديم
وأعولت صبية في شرفة مهدومة
ودق طبل معول، وسار جند واجمون
وساءلت مشيرة عجوز:

«في ذلك الصندوق، من هذا الذي ثوى؟»
«هذا فتى مجاهد قد مات في العشرين»
ولم تقل كليمة، امرأة غريبة
لكنها من قومنا، في قلبها كنوز
وتعرف الحنان والأحزان
فاندفعت باكية في زحمة الجناز
ومس لحمها العجوز منكبي وساعدي
وكان لحم منكبي يغوص في الصندوق
وكل شيء كان هامدا كأنه يموت
لكنه يموت في عناق

إذا كان مقتل صبي حجازي صدقا فليس كل الصدق، لأنه لا يمثل المدينة كل المدينة، وإذا كان مقتل محمد نبيل ليس كل الصدق، فإنه في بعض صدقه يفجر عبقرية المكان، المدينة هنا جماع الوطنية، هي الوطن الأم، لم يعد «محمد نبيل» غريبا، بل أصبح قريبا لكل مواطن، وإعوال صبية في شرفة مهدومة، و «صبية» نكرة مجهولة بالنسبة للشاعر وللشهيد وللقارئ، بكاؤها هذا تواصل من نوع فذ، تواصل الانتماء لرمز المكان/ المدينة/ الوطن، فهي للشهيد أخت، أو خطيبة، أو مواطنة.

ومن نفس المعنى تنطلق «عجوك»-نكرة مجهولة أيضا-في البكاء، ثم تندس في زحمة الجناز، «امرأة غريبة» إن هذا الوصف للمرأة العجوز لا يعادل التعجب، فهو لا يتعجب منها، ولكن غربتها في جهالة الاسم والصلة، وعبقرية المكان، بما يرمز إليها، رفعت عنها هذه الجهالة، وأضفت عليها ما هو أهم وأشمل وأسمى في شرف اللحظة والقيمة الإنسانية، «لكنها من قومنا» وهذا الاستدراك لمس في قلبها كنزا، ومن هذا الكنز تفجر حنان الأمومة، وتحول المشهد كله إلى همود الموت، تواصلا وانخراطا في لحظة الاستشهاد النبيلة، إن عبقرية المدينة جعلت المشهد «يموت في عناق»، هو الموت من أجل الحياة، الموت الذي يفجر الحياة، إذا لم يكن للاستشهاد غير عظمة الموت في عناق لكفاه ذلك عظمة وبطولة.

إن المدينة حين تكون رمزا للوطن-ولابد أنها كذلك-فإن هذا من دواعي القبول بها، بل الإيمان بها إيمانا مطلقا، وهذا ما أدركه الشاعر صلاح عبد

الصبور، ومن الجميل أنه أدركه في وقت متقدم، منذ ديوانه الأول.

وصلاح عبد الصبور لا يطرد وعيه المحدث بهذا القدر من الوضوح، ففي ديوانه الثالث «أحلام الفارس القديم» يطل الوعي المحدث في قصيدة «أغنية للشتاء» ولكنه يطل على استحياء:

ينبئني شتاء هذا العام أن هيكلي مريض
وأن أنفاسي شوك
وأن كل خطوة في وسطها مغامرة
وقد أموت قبل أن تلحق رجل رجلا
في زحمة المدينة المنهمرة
أموت لا يعرفني أحد
أموت... لا يبكي أحد
وقد يقال، بين صحبي، في مجامع المسامرة
مجلسه كان هنا، وقد عبر
فيمن عبر...
يرحمه الله...

هذا الهاجس يكاد يكون رومانسيا، فالموت في زحمة المدينة المنهمرة فجأة، بحيث لا يتعرف عليه أحد، ولا يبكيه أحد، هو نفسه غربة الموت في صبي حجازي الذي رأيناه تحت عجلة سيارة، لولا هذا الملمح الفلسفي الواهن الذي يتخايل من بعيد خلف الصورة، هذه المقولة المتعلقة بأسى شفيف وغير عميق، بين صحبه في مسامرة انعقدت في مجلس كان الشاعر الفقيد أحد رواده، حيث افتقدوه سريعا وترحموا عليه، أي أنهم مروا على ذكراه مرور الكرام، ثم استأنفوا حياتهم وسمرهم، وهذا صنيع أهل المدينة، لأن الحياة لا تتوقف وهو ملمح يذكرنا بصورة للوعي المحدث عند حجازي، في قصيدة «الوجه الضائع» من ديوانه الثاني «لم يبق إلا الاعتراف» وسوف تأتي عند الكلام عن وعي حجازي المحدث بالمدينة.

وفي نفس ديوان صلاح عبد الصبور قصيدة «أغنية من فيينا»، والمدينة هنا مدينة غربية ولكن الشاعر في صلح معها، وعلى الرغم مما جاء في القصيدة من وصف لسلبيات المدينة فارق المدينة الغربية عند شاعر ملتزم كعبد الوهاب البياتي.

وربما كانت قصيدة «أغنية للقاهرة» للشاعر صلاح عبد الصبور، في ديوانه الثالث «أحلام الفارس القديم»، نموذجا راقيا لجدلية المدينة بالمعنى الذي سبق، فقد اجتمعت في القصيدة سلبيات المدينة التي عانى منها الشاعر ما عانه غيره من الشعراء، ومع ذلك يرى أن القاهرة قدره، وأن هباتها من العذاب ينبوع إلهامه، وأنه يذوب آخر الزمان فيها، فيضم النيل عظامه المفتتة على إسفلت الشوارع في ذرى الأحياء والسكك، لأنه يهواها هوى يشرق بالبكاء، تبدأ القصيدة بخيوط الحب:

لقاك يا مدينتي حجى ومبكايا

لقاك يا مدينتي أسايا

وحين رأيت من خلال ظلمة المطار(*)

نورك يا مدينتي عرفت أنني غللت

إلى الشوارع المسفلتة

إلى الميادين التي تموت في وقدتها

خضرة أيامي

ومن المهم أن يكون واضحا أن خوفه هنا ليس شعورا نهائيا، وإنما كان معطى مبدئيا لحركة التقبل والتفهم واستكشاف الوجه الخفي لهذه الحقيقة، فإن إبداع الشاعر آت من عذابه في هذه المدينة، فهي المنبع للعذاب والسعادة معا، وهذا يحدث في الشاعر نوعا من التعادل العاطفي في موقفه من المدينة:

وأن ما قدر لي يا جرحي النامي

لقاك كلما اغتربت عنك

بروحي الظامي

وأن يكون ما وهبت أو قدرت للفؤاد من عذاب

ينبوع إلهامي

فلا عجب بعد هذا التبرير أن نرى وجه القاهرة الحقيقي في حب جارف:

لقاك يا مدينتي دموع

(*) لصحة الموسيقى يجب حذف الواو من التفعيلة الأولى.

أهواك يا مدينتي الهوى الذي يشرق بالبكاء
إذا ارتوت برؤية الحبيب عيناه
أهواك يا مدينتي الهوى الذي يسامح
لأن صوته الحبيس لا يقول غير كلمتين... إن أراد أن يصارح

وهو تحول في صالح المدينة، ولكنه بقدر، لأنه مصحوب في آخر الأمر بالاغتراب داخلها، مما يكشف عن الصراع بين الحب ونقيضه:

أهواك رغم أنني أنكرت في رحابك
وأن طيري الأليف طار عني
وأنني أعود، لا مأوى، ولا ملتجأ
أعود كي أشرد في أبوابك
أعود كي أشرب من عذابك

أين هذا من الموقف المتأزم الذي رأيناه فيما سبق متأرجحا بين الضياع في المدينة وأصوات القرية الملحة؟ لقد قربت شقة الخلف بين الشاعر والمدينة، هنا قدر من الصلح أو المهادنة، يدعو إلى إعادة النظر، لعل في تجربة المدينة جوانب مضيئة غير التي عرفناها في النقمة الرومانسية.

«ومن طبيعة الموقف الجدلي أن يظل حيا متجددا على الدوام، فأما أن نعيب المدينة مرة، أو نعيب أنفسنا مرة، فهذا وذاك موقف جزئي، لا نرى فيه إلا وجها واحدا لحقيقة لها أكثر من وجه، فالمدينة لم تكن على ما هي عليه إلا بنا، ونحن لم نعد على ما نحن عليه إلا لأننا نعيش فيها، ومن ثم فإن المسؤولية لا أقول موزعة بيننا وبين المدينة، فهذا تصور أولي ساذج، وإنما هي ماثلة في تلك العلاقة المعنوية التي تجعل منا نحن والمدينة كيانا واحدا، وعندئذ نبصر وجه المدينة عندما نرى إلى أنفسنا كما نرى أنفسنا عندما نبصر في وجهها، مرة نراها من خلال أنفسنا، فنتصورها معنى وهميا، ومرة نرى أنفسنا من خلالها فنحس بها حقيقة واقعة، ويظل سؤالنا الحائر بعد ذلك قائما»[6].

إن هذا السؤال نفسه وجهه صلاح عبد الصبور إلى المدينة، نيابة عنا، وذلك في قصيدة «الخروج» في ديوانه «أحلام الفارس القديم»:

هل أنت وهم واهم تقطعت به السبل
أم أنت حق؟

أم أنت حق؟

هذا الحب الذي يفصح عنه صلاح عبد الصبور تجاه المدينة، حب لا يبرر أحقادها، فالشاعر ليس مغتربا اغترابا أيديولوجيا، حتى يبرر سوءاتها، ويقنع نفسه بهذا التبرير، كلا، إن اغترابه جدلي يجمع بين التناقضات، ولا يجد في هذه التناقضات شرا خاصاً، فإما أن يصبر عليه أو يهرب منه، ولكن الشاعر يرى أن «التطور من داخل التناقضات يمكن أن يبرز ملامح الحياة الإنسانية المأمولة، فلا تعود المدينة رمزا للضغائن، وقسوة وثقافة الشاعر تقود تطلعاته-بصورة عامة-إلى الأمام وإلى البعيد، ولكن واقع مجتمعه مازال يشده إلى الخلف وإلى البعيد أيضا، أليس في هذا مزيد من التمزق؟»(7) .

وأحمد عبد المعطي حجازي، الذي كان ضائعا في المدينة، ولم ير فيها عند قدومه غير الضائعين، كبائع الليمون الذي لا يعبأ به ولا بليمونه أحد، وكالفتى الكئيب كآبة الشاعر ولم يلق عليه سلاما، وأكثر من ذلك دعا حبيبته بنت المدينة كي تذهب معه إلى الريف-على عكس النزعة الاجتماعية السائدة، وكتب إلى أهله الطيبين في القرية «قوة الكلمة» أحمد عبد المعطي حجازي هذا يكتشف بالمدينة أناسا طيبين مثله ومثل أهله، فيكتشف الإنسان من خلال حبه لإنسان قريته، فلابد إذن من تصحيح مساره الذهني-إذا تأبى عليه المسار العاطفي-تجاه المدينة، لابد من صلح أو مهادنة، وقد حدث بالفعل، حتى أصبحت المدينة لديه وحدة الوجود السكاني، فإذا ضاقت به مدينة أمكنه الانتقال إلى مدينة أخرى، ولا يخدع نفسه في جدلية المدينة عن جوانب الزيف فيها، ولكنه لا يعبأ به ولا يهتم، ربما يرى ويغلق عينه، ربما يسمع ويسد أذنيه، فليس ما يرى وما يسمع هو كل الحقيقة في القاهرة، فليلق بالسلبيات إلى الجحيم:

رأيت في بعض التخوم
مدينة جميلة طرقتها
طعمت من كرومها، اضطجعت في خاناتها
اغتسلت في مياهها.
لكنني-واعجبا!-لم أر فيها آدميا. هذه إذن سدوم!
قيدني السحر إليها.

عدت أدراجي مذعورا إلى الباب الذي دخلتها منه،
فلم أجد سوى تلك الرجوم
تضحك في العتمة مني، وأنا أسقط مشدودا إلى أرض هشيم
وجدتها تسوخ بي حتى بلغت ظلمة كثيفة
وكنت في قمة رعبي فتحسست عظامي، وإذا بها رميم
إلى الجحيم
الليل والنهار والحدائق الخضراء والبيوت،
والأسواق والمرتبات والديون والجسور
والفنادق المخابئ المراحيض الجرائد الرسوم
إلى الجحيم
اللغة المطاط والمضحك والمروض المفسر المصفق
المشخص المحترف الهاوي المناور المداور العظيم
إلى الجحيم
إني وضعتكم جميعا يا مواطني سدوم
في قاع صندوق، وألقيت بكم إلى الجحيم[8]

ولكن الشاعر ظل ينبش أعماق الجذوع الناشفة لعل برعما فيها، لعل في صمت المقبرة عاصفة أو فرسا، لعل انفجار الناصرة يتكشف عن صوت في سطح الزمن الباقي، وتتكشف عملية التنقيب عن وجه المدينة الآخر:

رأيت في بعض طريقي خمسة من الفدائيين،
قلت: اتخذوني صاحبا
فأمهلوني ليلة،
وقبل أن يأتي الصباح رحلوا
وفي المساء قتلوا
قلت لهم: اتخذوني صاحبا
فأصعدوني جبلا،
وأدخلوني غابة-واعجبا!-رأيت فيها القاهرة
وكنت أنت في انتظاري تمسكين بيدي
وكنت تحملين عني جسدي
وتقرئينني السلام![8]

إن رؤية الغابة التي يتدرب فيها الفدائيون كشفت عن وجه القاهرة الآخر، وأي وجه هذا الذي اكتشف؟ إن كلمة «الغابة» وما فيها من أحراش وأعماق وظلال تمدنا بما لا ينتهي من الأحاسيس والمشاعر والارتباط بالكون كله في أحلى مجاليه، لقد أحس الشاعر بالرابطة الصحيحة التي تشده إلى أمته من خلال العمل الفدائي، وانتقل به هذا الإحساس إلى معانقة الكون، فلا يمكن أن يحجب بعض الزيف في المدينة وجه الحقيقة الخيرة للإنسان، وهاهو الكشف من جديد يتمخض في دهشة:

يدهشنا أنا نحب هذه المدينة
وأننا اكتشفنا خلسة، في هذه الأبنية الجواثم
أشياءها الدفينة
وأن فيها امرأة، تخطر في قميص نومها،
وقطة تموء في السلالم
كأن صوتا ما ينادي
فنجيبه: نعم
نحس عضة الحنين والألم
وتنبض الذكرى بأسماء البلاد، والرفاق، والمواسم(9)

صحيح أن اكتشاف القاهرة هنا ارتبط بالبعد السياسي، فحدوث التحول العاطفي تجاه المدينة أخذ طابعا سياسيا، ولكن هذا التحول داخل في جدلية الشاعر مع المدينة، ومع ذلك فإن الشاعر أحمد عبد المعطي حجازي لم يستق جدليته مع المدينة من التحولات السياسية في نفسه، بل إنه عضد ذلك برؤية فلسفية بسيطة، فهو في قصيدة «الوجه الضائع» من ديوانه «لم يبق إلا الاعتراف» يقدم لنا برهان التجاوز عن عدائية المدينة:

هذا الذي أحكي لكم قصته القصيرة.
مات، وضاع وجهه إلى الأبد
لأنه كان وحيدا.. لا أخ ولا ولد
وقد بكيته كثيرا حين مات
وعندما أضناني الحزن، تصبرت وقلت
هذا لأنني وحيد في مدينة كبيرة
لكنني.. حين يمر العمر بي

وحين يكثر موتاي سأنساه
فإن ذكرته صمت، ثم قلت
يرحمه الله

على الإنسان إذا أراد الشعور بمكانه الصحيح من الكون الجنوح إلى تحوير هذا الكون على صورته ومثاله، وأن يتكيف بحسب أبعاده الخاصة، إن الخارج واللانهائي يصعب فهمه وإدراكه، كما يتعذر التنبؤ به، فلا داعي لأن يمتحن الإنسان نفسه، ويزعزع أرض يقينه بالصدام مع ما قدر له أن يحياه، عليه أن يهادن الحياة في بعض أشكالها المتأبية على الإدراك أو الحل، وأن يستجيب، «... إن استجابتنا الحسية البسيطة للواقع، ونحن نتحرك عبر الزمان والمكان، أو حتى عندما نقف ساكنين، نتلقى لمسات ذلك الواقع بحواسنا كلها، هي مصدر الانفعال اللغوي عند الشاعر، كما أنها المقياس الذي يستعمله لقياس الاهتزازات في العالم حوله، والوسيلة التي يتخذها للرد عليها»(١٥).

ومن هنا يأتلف الإنسان مع المدينة، بل مع الكون، بل مع القدرة التي تمثل النظام الكوني كله.

«وعلى هذا النحو يغدو ما يمكن أن يعاش فيه مفهوما كله، مألوفا، وبذا يستطيع الإنسان الدنو-جزئيا على الأقل-من السر، وإن ما يعود إلى التعالي يقترب»(١١).

لقد أدرك حجازي في الأبيات السابقة أن الموت شيء عادي، فالناس يموتون بكثرة، وسرعان ما يدفن الأموات موتاهم، ثم يستأنفون الحياة، فيأكلون ويشربون، ويعملون، وينامون، فعلى الشاعر أن يفعل فعل أهل المدينة، ويصنع صنيعهم.

وحين تعمق تجربة حجازي بالمدينة أكثر يحبها أكثر، ويأتلف مع مفرداتها وملامحها من دروب ومقاه وحدائق، ويشعر أنها لم تعد جمادا كما كان يتصور من قبل، بل تبادله الألفة والانسجام، فهي شخصية أسطورية ملفعة بالفروسية تخوض الحروب من أجله كإنسان، يقول في «أغنية أكتوبر» في ديوانه «لم يبق إلا الاعتراف»:

فأنتشي.... تحملني الذكرى على جناحها
لعالم من الأسى، والزهو، والغفران

كأنما أشم دما باقيا، في ثوب فارس من الفرسان
آن الأوان كي أغني لك يا مدينتي.. يا أجمل الأوطان
في منزل فيك تعلمت الهوى.. وفي مقاهيك أنا أحاول السلوان

ولذلك يتقدم في حبه للمدينة بشكل من أشكال التوحد:

أحلم يا مدينتي فيك بأن نبكي معا.. إذا بكت عينان
بأن أسير ذات يوم قادم تحت نهار يسعد الإنسان

وليس معنى هذا الحب أن الشاعر ألغى موقفه السابق من المدينة كلية، بل إن الصراع الفكري قد أخذ أبعاده، «فهو يحب المدينة ويكرهها في وقت واحد، يحبها لأن فيها معنى الإيمان بالحضارة على الرغم من مآسيها، الإيمان بالإنسان على الرغم من عيوبه، فالشاعر يحب المدينة التي يعاني فيها تجاربه، حلوها ومرها، ويحبها لأنها مصدر رزقه، ويحبها لأنها جزء من وطنه، بل لعل صورة الوطن كلها تتركز في القاهرة...... وإذا كانت القرية رمز البراءة فهل مازال الريف بريئا؟ وبهذه المحاجة المنطقية تبدأ مرحلة التكيف على الرغم من التناقضات الداخلية، فقد جمعته وأهل المدينة الآلام، ووحدت بينهم أحاسيس الاغتراب، أليس وحيدا في المدينة؟ وعلى الرغم من التكتل والزحام ألا تفصل بينهم جدران، وهكذا تقاربت المشاعر، وضاقت الهوة، ومنطق الشاعر وجوده في المدينة»[12] وعلاقته بالناس هي نفسها علاقته بالمدينة، بين صلح وخصام، جاء في «رسالة إلى مدينة مجهولة» من ديوان «مدينة بلا قلب»:

فجعت فيهم يا أبي، كرهتهم في أول النهار
وفي المساء قارب الظلام بين خطونا
رأيتهم واروا وراء الليل موتاهم
وانهمرت دموعهم، واخضل مبكاهم
وامتدت الأيدي، وأجهش الطريق بالبكاء
قلت لهم: يا أصدقاء!

هذا هو حجازي، وهؤلاء هم الناس، والجميع في المدينة، وعلاقته بهم وبالمدينة بين مد وجزر، والصراع الفكري دائر بين عواطف الحب والبغضاء.

والشاعر محمد إبراهيم أبو سنة وهو يخوض جدلية المدينة، كان يبحث عن المسؤولية فتبين له أن المدينة التي نقمنا عليها كثيرا ليست هي المسؤولة،

بل نحن المسؤولون، إذ كل السمات الكريهة من صنعنا، ونحن الذين شوهنا وجهها:

حين فقدنا صدق القلب
حين تعلمنا أن نتقن أدوارا عدة
في فصل واحد
حين أقمنا من أنفسنا آلهة أخرى
وعبدنا آلهة شوهاء
حين أجبنا الغرقى بالضحكات
حين جلسنا نصخب في أعراس الجن
حين أجاب الواحد منا:
مادمت بخير فليغرق هذا العالم في الطوفان
كنا نحن الأعداء
كنا نحن غزاة مدينتنا(13)

وهذا تحول كبير في موقف الشاعر من المدينة، من النقيض للنقيض، فالنقمة ارتدت إلينا حين فقدنا جوهرنا وليس المدينة، مادامت أخلاقياتنا تتأرجح بين الزيف والتلون والتأله وعبادة الأشخاص، أي أننا سوأة المدينة وعورتها، لقد أسقط الشاعر جدلية الصراع، وحكم ببراءة المدينة كلية، في لغة واقعية تحليلية تستقرئ سلبيات الأفراد، وصور قريبة مسطحة.

ويستجيب أمل دنقل لمعطيات المدينة بحذر، متجاوزا ما قد ينسحب عليه كإنسان من جراء هذه الاستجابة، ففي ديوانه الثاني «البكاء بين يدي زرقاء اليمامة» قصيدة بعنوان «إجازة فوق شاطئ البحر»، وهي نموذج لجدلية الشاعر مع المدينة، ويدور الصراع فنيا بين الشاعر ومعطيات المدينة رفضا وقبولا، المدخل كأنه لوحة خلفية لمسرح القصيدة:

أغسطس، الإسكندرية:
واليود ينشع في رئتين.. يسد مسامهما الربو.. والأتربة

الكلمتان الأوليان تحددان الزمان والمكان، وهما إطارا اللوحة، وبقية الألفاظ تشكل الهدف العام لغزاة المدينة في زحفهم إلى شاطئ البحر، وهو مدخل يشي منذ البداية بقبول المدينة، بل أكثر من القبول، وإلا فما معنى أن تكافح هذه الجموع لكي توفر من قوتها اليومي على مدار العام أجر شهر

أو بعضه للمصيف؟

وبعد المدخل نجد أنفسنا أمام جولة أولى يصطرع فيها الشاعر مع المدينة، والصراع متكافئ بين الرفض والقبول:

وفي الصبح: نرفع راياتنا البيض للبحر... مستسلمين
لينخرنا الملح، يمنح بشرتنا النمش البرصيّ،
ونفرش أبسطة الظهر، نجلس فوق الرمال،
نمرح في حزننا الغامض الشبقي.. لكي يتوهج!
(... حين هممنا بإمساكه احترقت يدنا!)،
نتلمس ثدي البكارة.. كيف تجف النضارة فيه،
فيفرز سما.. ودودا يعيث بتفاحة معطبة!؟

أيضا البداءة بالزمان «الصبح»، فالمكان «البحر»، وهو منفتح ومتناه في الكبر، وعبقرية المكان من خلال الصفتين تفرض إغراءها وسيطرتها، ولا يملك الإنسان أمام مثل هذا المكان غير الاستسلام، «نرفع راياتنا البيض. مستسلمين» لنعم البحر، مما يمثل شكلا من أشكال الانتصار للمدينة، ولكن الشاعر يلحق بكل نعمة من أنعم المكان آفة، فملح البحر ينخر، والنمش برصي، والاسترخاء قبالة المتناهي في الكبر لمروحة حزن شبقي غامض يعز عن التناول، وثدي البكارة جاف يفرز سما كتفاحة معطوبة يعيث بها الدود، وهي محاولات لإفساد عبقرية المكان تبرز من داخل الشاعر في صراعه العنيف مع المدينة، في صور شعرية بعيدة الغور، وصور أخرى واقعية، و «حزننا الغامض الشبقي» صورة نفسية غير تقليدية مليئة بشحنات متعددة، فالحزن يخترم النفوس، وغموضه ليس غموضا شعريا تحبه النفس وتبحث عنه، هو غموض جارح مؤذ لا يستطيع التعبير عن نفسه ولا عن جرحه لأنه شبقي، وفي الشبق جنس حاد، يحترق فيه الشاعر احتراقا داخليا غير معلن، احتراق الجسد المنهوم أمامه غابة من العرايا وقد سلخها من ثيابها جزار البحر، يهرف ويتلصص دون أن يقول أو يفعل، لماذا لم يظهر من البكارة إلا أثداؤها؟ أيها الحزن الغامض الشبقي، أيها الوحش الجائع والفرائس حواليك، لقد منعك من التهامنا مانع.

لو أراد عالم فيزيائي تفسير الصورة التي تقول: «ثدي البكارة جفت نضارته، فأفرز سما، وتحول إلى تفاحة يعيث فيها الدود»، لو أراد هذا

العالم تفسير الصورة فإنه يقول: نعم، كانت نضارة الثدي كامنة في لونها الأبيض الغض قبل أن يتعرى أمام شمس البحر، وصبغته أشعة الشمس باللون البرونزي، وتطهر بالعرق من سموم الجسد، وكأن الشاعر قد رصد حقيقة علمية، وهو تفسير يقضي على روح الشعر كلية، لأنه يقضي على روح الدهشة التي تكمن في التعبير، وهي دهشة نجدها كثيرا في شعر أمل دنقل، ونتساءل: هل جفت النضارة في ثدي البكارة؟ هل كان هناك إفراز للسم والدود؟ وهل تحول الثدي إلى تفاحة معطوبة؟ أو أن البئر أصبحت مسمومة عند انقطاع الرجاء من مائها؟ إذا استسلمنا لدهشة التعبير عرفنا أنه يقول كثيرا، والصراع محتدم بين الشاعر والمدينة.

وإذا كانت جولة الجدلية الأولى «في الصباح» فإن الجولة الثانية في «الليل»-أيضا الزمان:

وفي الليل نخفض راياتنا.. ننقض الهدنة الأبدية،
نجرؤ أن نتساءل: «هل نحن موتى»؟!
وجولاتنا في الملاهي، اهتزازاتنا في الترام. تلاصقنا في ظلام المداخل،
ذبذبة النظرات أمام المعارض والعابرات الرشيقات،
مركبة الخيل حين تسير الهوينى بنا، الضحكات، النكات:
بقايا من الزبد المر.. والركبة الذاهبة
«ترى نحن موتى...»
وننشب أنيابنا في الطيور المهاجرة المتعبة

يسجل الشاعر في اللوحة السابقة مجموعة صورة من مفردات المدينة المغرية، وهي صور منتقاة من واقع حياة المصطافين، ولكنه يداخل هذه المشاهد الجزئية بالتساؤل عما إذا كنا أمواتا، وهو تساؤل يتشكك في الحياة نفسها، وتكرراه مزيد من الشك في حقيقة الفعل البشري، ويلقي بظلال كئيبة تُبطل الفرحة والبهجة في الصور، ويبحث عن شيء آخر أكثر عمقا في فلسفة الحياة من صور هي «بقايا من الزبد المر والرغوة الذاهبة» فهل الكل باطل وقبض الريح؟ إنه الصراع المستمر في جدلية المدينة.

وفي التناقضات يطفو الطباق بين الصباح والليل، ثم رفع الرايات وانخفاضها، والطباق صورة لفظية لخصومة مشتجرة في نفس الشاعر بين قبول المدينة ورفضها، وهي خصومة ستتحل في نفس الشاعر الواعي

ولا شك بالقبول، ولكن هذا القبول ممهور بأقصى ما يتفجر عنه المكان من الموت في الغربة:

صديقي الذي غاص في البحر... مات
فحنطته.. (.. واحتفظت بأسنانه..
كل يوم إذا طلع الصبح: آخذ واحدة..
أقذف الشمس ذات المحيا الجميل بها..
وأردد: «يا شمس أعطيك سنته اللؤلئية..
ليس بها من غبار.. سوى نكهة الجوع!!
رديه، رديه.. يرو لنا الحكمة الصائبة»
ولكنها ابتسمت شاحبة)
وكانت على البحر راية حزن، وغضبة ريح،
ونحن-مع الصمت-نحمل جثمانه فوق أكتافنا،
ثم نهبط في طرقات المدينة، نستوقف العابرين،
نسائلهم عن طريق المدافن.... والرحلة الخائبة!
ولكننا في النهاية.. عدنا إلى شاطئ البحر.. والراية الغاضبة

هذا المطلع مكون من مرحلتين: الفجيعة، والجناز، وفيه احتشاد ضد المدينة، والاتهام الموجه للمدينة مأساة نابتة من الصراع نبتا طبيعيا، لم يفرض من الخارج، كلنا نعرف أن الغرق أحد مفردات البحر السكندري، والمحنة أشد عمقا من مراسيم الجناز، لأن الغريق غريب، وأصحابه غرباء، يعانون-زيادة على الغرق-محنة الدفن في مدافن يجهلون الطريق إليها، وبهذا الشكل الذي أدار عليه الشاعر صراعه مع المدينة كادت النتيجة تعلن في هزيمة المدينة، ولكن العكس هو ما حدث، جاءت النتيجة لتفاجئ القارئ بمفاجأة غير متوقعة. «في النهاية عدنا إلى شاطئ البحر.. والراية الغاضبة».

ربما كان الشاعر يدرك أنه يخوض معركة غير مقدسة ضد المدينة، وكأنه يريد أن يقول: فلتكن المدينة ما تكون، لأنه بوعيه المحدث، يقبل بها راضيا أو كارها، لأنها قدره، وهذه سنة الحياة في التطور.

ونتساءل: هل كل معطيات الصورة في المقطع الثاني ضد المدينة؟

بالتأمل في الحوار الداخلي (المونولوج)، الذي وضعه الشاعر بين قوسين، نجد الشاعر يستلهم الروح الشعبية ذات الطابع الأسطوري، كلنا يذكر

الطفولة، حين تسقط منا إحدى أسناننا، ونأخذها لنقذف بها في وجه الشمس قائلين: «يا شمس يا شموسة، خدي سنة الجاموسة، وهاتي سنة العروسة»، يوم كنا نفعل ذلك كنا مأخوذين بنشوة الرغبة والتجدد في الحياة، طالبين التطور من الجاموسة إلى العروسة. لقد أعادنا الشاعر إلى بكارة الحياة الأولى وفطرتها وطزاجتها..

لم يكن الشاعر صغير السن، ولم يكن صديقه بالتالي صغير السن، ولم يكن الشاعر في حالة تداع نفسي، حتى يأتي قانون التداعي بهذه الصورة، لقد جاءت تحت أي حساب، لتتحدث عن الأمل والإيمان بالحياة والتطور، ولنا أن نتحسس: الشمس ذات المحيا الجميل، رديه رديه، حتى لو ابتسمت الشمس ابتسامة شاحبة.

وكما بدأ الشاعر قصيدته بمدخل، ختمها بما يشبه الخلاصة في جدليته مع المدينة:

بدايتنا البحر...

-حين قصدنا المقابر!

كيف رجعنا إليه؟»!

وكيف الطريق اشتبه؟!

السؤال بسيط جدا، وطبيعي جدا، والطريق لم يشتبه لذي عينين، إنها المدينة والصراع معها، والقبول بها، والقصيدة كلها دال على هذه الجدلية.

المدينة: إشارة محايدة:

يمكن اعتبار نزار قباني واحدا من شعراء المدينة الحديثة، فلم يثبت أنه صدم بالمدينة، بل الثابت أنه فرح بها، معتنق لرموزها ومعانيها، مصور لنهر الحياة فيها، وإن كان معنيا على وجه الخصوص بقطاع المرأة، والطبقة الأرستقراطية، ومن هنا فإن نزاراً يتمتع بوعي محدث منذ البداية، وظل هكذا متعشقا للمدينة، حتى وقعت المواجهة بين الشاعر وبعض الشعراء والمهتمين بالدراسات الأدبية الذين هاجموه في حملته على الشكل الاجتماعي للأمة العربية، فاتخذت المدينة في شعره شكلا سلبيا، وفي هذا لا يخرج عن الوعي المحدث، بل هو يعمق الوعي المحدث، كما سيبين في حينه.

وعلى سبيل المثال نأخذ من ديوانه «قصائد» وهو الديوان الخامس،

الذي صدر في سنة 1956 م، بعض الصور التي التقطها الشاعر لحياة الإنسان في المدينة، فقصيدته «مع جريدة» تلتقط حادثة عادية من حياة المدينة، يتناوله الشاعر بلغة عادية بسيطة، لولا ما يتخلل السطح الهادئ من لواعج الاضطراب في أعماق المرأة، مقابل اللامبالاة في تصرفات الرجل:

أخرج من معطفه الجريدة
وعلبة الثقاب
ودون أن يلاحظ اضطرابي
ودونما اهتمام
تناول السكر من أمامي
ذوب في الفنجان قطعتين
ذوبني.. ذوب قطعتين
وبعد لحظتين
ودون أن يراني
ويعرف الشوق الذي اعتراني
تناول المعطف من أمامي
وغاب في الزحام
مخلفا وراءه الجريدة
وحيدة
مثلي أنا.. وحيدة

رجل من رجال المدينة، ذو حيثية، انعطف لتناول فنجان قهوة في مكان عام من الأماكن التي تنتشر هنا وهناك في المدينة الكبرى، ربما كان الوقت القصير جدا الذي قضاه في الفندق أو المقهى أو الكازينو-وقتا بين عملين، أو انتظارا، لكن انشغاله بداخله، الذي كان وراء اللامبالاة، وهيئته التي بدا عليها، هو ما أشعل الحريق في التي أمامه قبل أن يمضي ويتركها للوحدة كجريدته المهملة.

ونزار قباني مغرم بإظهار ثقافته المعرفية بلغة العصر، حتى إنه يستعمل المعارف بألفاظها التي يستخدمها الشاعر في الحياة اليومية، فيستخدم العطور بأسمائها الأجنبية-كريستيان ديور، ص 268 , 269- وليس مجرد

استخدام اللغة المدينية في الشعر هو الذي يجعل الشعر شعرا محدثا، فهذا وإن كان قبولا للمدينة غير أنه قبول شكلي، ولكن الأعمق من هذا القبول أن يكتشف الشاعر البعد الأعمق في المكان للألفة والانسجام، وقصيدته التي عنونها باسم الشذى الفرنسي المعروف «كريستيان ديور» تنتهي بهذا البيت:

يمينا.. أنا يوم تأتي إليّ

سأبني على فلة منزلك

إن مجيء الحبيب يمنح الإنسان مقدرة على بناء منزل، بهذه البساطة المتناهية نتعرف على حلم هادئ بالحماية والأمان، وهذا في حد ذاته انخراط في الوجود الهنيء، إذ البيت «يحمى أحلام اليقظة، والحالم... والقيم المنسوبة إلى أحلام اليقظة تسم الإنسانية بالعمق، يتميز حلم اليقظة بالاكتفاء الذاتي، إذ يستمد متعته مباشرة من وجود ذاته»[14]، وحينما يكون هذا المنزل مبنيا على «فلة» يكون الشاعر قد كثف الوجود من خلال اعتناقه للمتناهي في الصغر، إن هذه النبتة الصغيرة ذات الأريج تتعامل مع الكون بحرية تامة، مع الحقل والسماء والهواء في أكبر معارضها الطبيعية، والمنزل المحمول على هذه البيئة ينفتح على العالم كله عبر بوابة صغيرة معطرة، إن خيال الشاعر لا يهزأ بنا وهو يقدم لنا هذه الصورة، فهو يعرف أننا نفهم المقاييس الهندسية، ولكنه يعلمنا أن الإنسان يستطيع أن يعيش هذا الخيال حقيقة على غرار الأطفال الذين يبنون بيوت أحلامهم من الورق، ومن هنا فإن القسم الذي صدر به البيت قسم غير حانث، وليس من قبيل المبالغة، فمن يحمل فوق عينه عدسة مكبرة لا يخضع لقانون الأضداد، بل يتحرر من كل الأبعاد، لقد ألغى العالم ببساطة، فهو عين جديدة تستعيد الشباب، والطفولة التي تضخم الأشياء، وإنما توقفنا عند هذه الصورة بعمق لنكشف عن هوى عميق في نفس الشاعر نزار قباني تجاه المدينة، بحيث خلق لنفسه عالم الألفة والانسجام المتجذر في النفس بشكل فني يفوق كثيرا مجرد تعاطي الأسماء في ثنايا الشعر.

وفي «طوق الياسمين» من نفس الديوان (323-226) يسقط الرجل المديني في حب امرأة عصرية، ويهدي إليها طوق الياسمين ويعيش معها لحظات ارتداء ملابسها استعدادا للسهرة، وتطلب منه أن يشترك في اختيار ما

تلبس، فتزيد من اعتقاده أنها تحبه، وفي المساء يراها في حانة صغرى تتكسر في رقصها على زنود المعجبين، ويكتشف حقيقة الوهم الذي سقط فيه، ولو كان الأمر كذلك فقط لكان بالإمكان أن يلملم جراحه ويخبئها عن نفسه وعنها، ولكن طوق الياسمين، مركز التكثيف، يسقط فوق الأرض جثة هامدة، تدفعه جموع الراقصين، وبكل الاستخفاف والمهانة تمنع فارسها من التقاطه مقهقهة: «لاشيء يستدعي انحناءك، ذاك طوق الياسمين».

الرحلة التي قطعها «طوق الياسمين» من لحظة هبوطه فكرة في رأس العاشق، فانتقاله من محل الزهور إلى حجرة الزينة في بيت العشيقة العصرية، ثم إلى الحانة، فرقصها مع الآخرين، فسقوط الطوق تحت الأقدام، فمحاولة لإنقاذه، فكف عن هذه المحاولة، هي رحلة المشاعر في خط وهمي لا علاقة له بالحقيقة، إذ المرأة لا تدري عنه شيئا.

إن الخيبة في اكتشاف الحقيقة هنا كاكتشاف الخيبة عند حجازي في «قصة الأميرة والفتى الذي يكلم المساء»-أبريل 1957، والفرق بين الشاعرين في الإطار الذي اختاره كل منهما، وفي لغة الأداء من جهة ثانية، فنزار كان أقرب إلى الواقع في لغته، بينما كانت المسحة الرومانسية غالبة عند حجازي ومن جهة ثالثة كان نزار في لغة الوصف يعتمد الإشارة المحايدة للمدينة، فلم يوظفها في بعد اجتماعي أو سياسي، في حين كان هدف حجازي الرئيسي من القصيدة ذا رؤية اجتماعية محددة. فنزار إذن كان يلتقط مفردة من مفردات المدينة وينقلها إلينا دون تأويل، مما يشعر بأنه واحد من الشعراء المعاصرين الذين يتبعون صور المدينة في مشاهدها كما هي، حتى يمكن أن يقال إنه شاعر المدينة العصرية، وإن كانت رؤيته من زاوية محدودة، هي المرأة في طبقتها الأرستقراطية بشكل عام.

وربما كانت قصيدة «وجودية» في نفس الديوان (الأعمال الكاملة 330) تلقى ضوءا آخر على امرأة «مدينية» تتعشق الحياة في شكلها الغربي، الوجودي تحديدا حيث: الخف، والحق، وقصة الشعر، والكيس، والبيئة: مغارة التابو، موسيقى الجاز، امرأة رمادية اللون والسماء الباريسيين، ويبدو روحها الوجودي في حيويتها وحريتها من القيود:

كانت وجودية

لأنها إنسانة حية

تريد أن تختار ما تراه

تريد أن تمزق الحياة

من حبها الحياة وكما كان الرجل ضحية المرأة، فالأمر معكوس في بعض القصائد الأخرى: «رسالة من سيدة حاقدة» و «حبلى» و «أوعية الصديد» و «إلى أجيرة» وكلها من نفس الديوان، وكلها تكشف عن سقوط المرأة ضحية الرجل في عالم المدينة المعاصر، والقصد من تتبعها هنا إنما هو لبيان استقبال الشاعر لصور الحياة في المدينة، والإقبال عليها، بعيدا عن النفور والصدمات التي تعرض لها الشعراء في استقبالهم للمدينة حتى ليمكن القول إن نزارا لم يمر بالمرحلة الرومانسية في علاقته بالمدينة، وأكثر من ذلك، لم يدخل في جدلية المدينة، وإنما بدأ علاقته بكل مشاعر الحماس والإقبال النهم على حياة المدينة، وعاشها بالطول والعرض، ولم يرفض المدينة، أو لم يشتجر معها إلا في زاوية الحضارة في المستوى الفكري، على ما سنبينه فيما بعد، ولكن الشاعر بعد أن يتجاوز معركته مع الشعراء والنقاد حول الشكل الحضاري للأمة العربية يعود إلى اعتناق المدينة، وحتى في خصومته مع المدينة العربية في شكلها الحضاري ينطلق من رؤية تخلفها عن السياق العالمي، فهو هنا أيضا يدعو إلى الأخذ بأسباب التقدم والتطور والتحرر، أي أنه يعانق المدينة إلى أقصى حد ممكن.

- وعلى الصعيد الفني، حين يكون الشاعر مؤتلفا مع معطيات المدينة، فإن هذا الانسجام ينعكس على إبداع الشاعر، ومثال لهذا التجاوب نراه في إفادة التشكيل في الشعر الحديث من روح العصر، فهذا نزار قباني يوظف الموسيقى التصويرية على مدار قصيدته «سامبا»، التي نشرها في ديوان خاص عام 1949 م، وقد أخذت الموسيقى في القصيدة شكلين:

الشكل الأول في عدد التفعيلات لكل وحدة من وحدات القصيدة، بحيث تمثل التفعيلات المكونة للوحدة عددا مماثلا لخطوات الوحدة في الرقصة، فالبيت الأول يتكون من تفعيلة واحدة ذات قافية، والبيت الثاني من تفعيلتين بقافية أخرى، والبيت الثالث تفعيلتان بنفس القافية في البيت الثاني، أما البيت الرابع فهو على غرار البيت الأول من تفعيلة واحدة ويتحد معه في القافية، أي أن الوحدة مكونة من أربعة أسطر، يتماثل فيها عدد التفاعيل وحرف القافية في البيتين الأول والأخير، كما يتماثل العدد والقافية في

البيتين الثاني والثالث، وتكون هذه الوحدة نموذجا تسير عليه القصيدة في جميع وحداتها على هذا الشكل:

تلك سامبا

نقلة ثم انحناءة

فالمصابيح المضاءة

تتصبى

وفي الوحدة الأخيرة من القصيدة يتغير الأمر قليلا، بحيث يكون التماثل فيها جاريا بين البيتين: الأول والثالث، وبين البيتين الثاني والرابع، ويكون هذا التغيير إيذانا بنهاية القصيدة، هكذا:

لو رقصنا

ليلنا حتى التلاشي

وحملنا

كجنازات الفراش

والشكل الثاني من الموسيقى التصويرية يكمن في اختيار ألفاظ «توازن موسيقاها حجم موصوفاتها، باعتمادها على الألفاظ ذات الدلالة الصوتية، ذات الأصوات الحركية، وتتعاون هذه الأصوات مجتمعة مع الوزن الخارجي وحركات القافية لتعطي لنا في النهاية صورة موسيقية متكاملة تعتمد على التصوير الانفعالي، ومثيراته الحسية»[15].

الحضارة في المستوى الفكري:

ومناقشة الحضارة في مستواها الفكري، يرتفع بالقضية المطروحة حول المدينة، ويعطيها بعدها الفلسفي رفضا وقبولا، والقضية في هذا المستوى قضية كشف وارتياد، وتنعطف بالمجتمع انعطافات حادة، فإما أن نكون أو لا نكون.

وكما نفعل في اتجاهاتنا الاجتماعية من الاستعانة بمنجزات الحضارة في ذروة تألقها، من غير إهمال لتراثنا في صنع حياتنا المعاصرة-وهو الأمر الذي عانينا منه منذ بدايات القرن العشرين، حيث نجحنا إلى حد كبير في الانتقال من القرون الوسطى إلى حضارة هذا القرن، وذلك في الجانب المادي للإنسان العربي-علينا أن نفعل ذلك فيما لم نوفق إليه من حياتنا

الفكرية، حيث مازلنا نعاني من تمزق روحي عميق في هذا الميدان، فلدينا انشطار عميق بين الفن والنقد، وغياب لرؤيا شاملة للفنون ككل، وهناك فجوة عميقة بين النص والجمهور، «وفي هذا التمزق الحضاري ظهر الشعر العربي الحديث وكأنه لقيط تربى في ملجأ الأيتام، أصيب كثير من أبنائه بمركبات النقص إزاء المواليد الشرعيين في أوروبا .... وأخيرا جدا بدأ النقد الحديث يلتفت إلى هذه الحركة بعد أن نمت وترعرعت، وارتفعت أرقام التوزيع للمجموعات الشعرية الجديدة»[16].

وإذا كان مفهوم الحداثة في الشعر الجديد مفهوما حضاريا، فإن ذلك يعني أولا أن الشعر صياغة الجمالية الصحيحة للإنسان، ليس فقط في همومه العاطفية، أو احتياجاته الاجتماعية، أو أزماته النفسية، وإنما هو صياغة للثورة الحضارية المعاصرة، كما يعني أنه ليس واجهة سياسية، أو لافتة أيديولوجية، وإنما هو العنصر الجمالي الذي يتسق مع مسارنا الحضاري دون شذوذ، ومن الإنسان والحضارة يكون مفهوم الحداثة الشعرية حضاريا، ومن ثم يكون تقييم الشعر مبنيا على تفعيل الإنسان العربي وحضارته داخل القصيدة، حتى نكتشف المستوى الجمالي في العناصر الحضارية والقيم الإنسانية التي سمت إليها تفاعلات الصراع في الخلق الشعري البناء، ومن هنا تزداد الرؤية الحضارية عمقاً، ومن خلال هذا الفهم نحاول الدخول إلى بعض المعالجات الحضارية كما ظهرت في شعر المدينة، مع إبراز بعض وسائل التعبير في هذه المعالجات.

ويكفينا هنا أن نبرز الغربة الفكرية في المستوى الحضاري من خلال الشاعر العراقي عبد الوهاب البياتي، وعلاقة غريب البياتي بنماذج الاغتراب المعاصرة عند الوجوديين، ثم نعالج وضعنا الحضاري المتخلف عن نظيره الغربي كما يراه نزار قباني، وننتهي إلى درامية الموضوع في القصيدة المعاصرة في نموذج للشاعر أحمد عبد المعطي حجازي.

- إن غربة الشاعر هنا غربة فكرية، وهي غير تلك الغربة التي رأيناها سلفا في المرحلة الرومانسية، والفارق بين الغربتين أن الشاعر في الغربة الرومانسية حالم هارب لأن غربته غربة روحية، ولكن شاعر هذه المرحلة يعيش غربة فكرية، ولذلك فهو لا يحلم ولا يهرب، وإنما يواجه الواقع بشيء غير قليل من الصمود، وبقدر غير قليل من المعاناة، انطلاقا من إدراك

موقفه من إطار المجموع، وليس الموقف الرومانسي الفردي، ومن خلال هذه الغربة الفكرية برز نموذج البطل الناقم الذي تقع عليه مسؤولية التغيير العالمي، هذا الإنسان المرهق المعاني في عالم الحتميات، يملك صورة ثقافية عن الحرية، وواقعه يملك أكبر قدر من المقاومة ضد إرادته، فالمجتمع الحديث يتطور نحو حياة جماعية تضيق دائرة النشاط الفردي والحرية الفردية، فلا مجال لتمجيد الفرد كما كانت الحال في الرومانسية، ثم جاء فرويد وقلل من تمجيد العقل، فالجانب المعقول أقل بكثير من غير المعقول في حياة الإنسان، وبذلك انهار الركنان الأساسيان في حضارة قامت على الفردية والعقل، ومع ذلك فإن بطل الاغتراب الفكري لم يقع بعد على فلسفة هادية في معترك الفكر المتصارع في العالم، بعد أن طوى التطور التكنولوجي المسافات، فكانت ثقافة الشاعر تقود تطلعاته إلى البعيد، في الوقت الذي يشده فيه مجتمعه المتخلف إلى الوراء، والنتيجة مزيد من التمزق[17].

فالطابع العام لبطل المرحلة هو الحزن، ولكنه حزن من نوع آخر، أشبه بحزن المسيح الذي يدفع حياته ثمنا ليخلف دعوة، حزن بروميثيوس الذي يسرق النار من الآلهة ويبوح بسرها إلى البشرية ليتطور بها من العصر النباتي، ويتحمل العذاب في سبيل ذلك، فلابد من التضحية في المجتمع النامي، فالثورة العلمية وسعت الشقة بينه وبين الدول المتقدمة، اقتصاديا واجتماعيا.

وبعيدا عن مقارنة غريب البياتي بغريب «ألبير كامو» بناء على انفصال بالروح الوجودي، أو مقارنته بغريب «سارتر» لأن غربة البياتي غربة ميتافيزيقية وليست ذاتية بسبب نظرة الآخرين، بعيدا عن هذا وذاك نرى أن البياتي في هذه المرحلة كان يبحث عن هويته الفنية، ويتحسس طريقه في الخلاص من الشكل الرومانسي الذي مازال عالقا به، وما دوران الألفاظ الوجودية في قصيدته هذه سوى شكل للتخلص من مرحلة وبحث عن بديل بين ثقافة العمر، والوجودية بعض المناخات التي ارتادها الشاعر، فاستوحى بعض ألفاظها عناوين على براءته من الشكل الرومانسي، فهي ليست نابعة من بناء فلسفي كما هو الشأن في نتاج «كامو» «وسارتر» حتى تكون المقارنة واردة، ولعل عنوان القصيدة يحمل في دفائنه هذا المعنى، فهو إذا كان يعني

استمرارية السفر دون حقائب لأنه لا يملك أدوات الحياة اليومية، أو لأن الشعور بعدم الاستقرار في مكان يحمله على التخفف من أعباء السفر بترك منقولاته، فهو يعني الأهم من كل ذلك، وهو فراغه من مملكة الفكر وحقائب الفلسفة، وهي التي تمنحه وجهه وتاريخه ومكانه، أي تمنحه هويته، وفي اعتقادنا أن هذا المستوى هو ما يجب أن يكون مقصد الشاعر في قصيدته «مسافر بلا حقائب».

والغربة الفكرية في المستوى الحضاري أشد عند البياتي في ديوانه «سفر الفقر والثورة»، فهو وإن كان في هذا الديوان قد وجد بعض الخيوط الثورية البديلة لاغترابه الذي يعانيه، فبعض مدنه تحمل الطابع الفكري، فهو حين يلبس قناع أبي العلاء المعري يتحمل أهوال العذاب لمخاض قاس وقلق في ميلاد متعسر يخيم عليه شبح الموت:

معرة النعمان يا حديقة الذهب
الصيف جاء وذهب
وأنت تضحكين
لاهية بالرمل تلعبين
حط على شرفتك الغراب
وارتحل الأحباب
تفرقوا قبائل
وجفت الخمائل
وهاجرت مع الضحى العنادل
لم يبق إلا الموت في الأطلال والهياكل
وبعد ألف سنة ستنضج الأعناب
وتملأ الأكواب
ويبعث المغنى
فآه ثم آه يا صبابتي وحزني!

وملمح الحضارة في المستوى الفكري واضح، فليست معرة النعمان إلا مركزا للثقافة العربية التي دارت الدنيا من حولها، ولم يتبق لنا منه إلا الأطلال، ومع ذلك فاليأس ليس مطلقا، فسيدور الزمن دورته، وبعد ألف عام-هي الفراق بيننا وبين المعري أي في زماننا هذا-ستنضج الأعناب،

وتملأ الأكواب، ويعود الشعراء إلى الغناء من جديد، مؤتلفين مع الإنسانية في ثقافتها، بدلا من الاغتراب فيها، «فالغربة الفكرية هنا ليست غربة الشاعر وحده، وإن كان الشاعر المثقف أكثر إحساسا بها، إنها غربتنا جميعا بثقافتنا وتخلفنا عن الثقافة الإنسانية العالمية»[18].

وإذا كانت المدينة الغربية هي التي تمثل الحضارة المعاصرة، فإن البياتي يأخذ منها موقفا عدائيا، فهي تصعقه وتستثير نقمته، ورفضه للمدينة في هذه الحال رفض للحضارة، وعلامة هذا الرفض قصيدته «المدينة» من ديوان «عيون الكلاب الميتة»:

وعندما تعرت المدينة.
رأيت في عيونها الحزينة
مباذل الساسة واللصوص والبيادق
رأيت في عيونها: المشانق
تنصب والسجون والمحارق
رأيت في عيونها: الإنسان
يلصق مثل طابع البريد
في أيما شيء
رأيت: الدم والجريمة
وعلب الكبريت والقديد
رأيت في عيونها: الطفولة اليتيمة
ضائعة، تبحث في المزابل
عن عظمة، عن قمر يموت فوق جثث المنازل رأيت: إنسان الغد المعروض في واجهة المخازن وقطع النقود والمداخن
مجللا بالحزن والسواد
مكبلا يبصق في عيونه الشرطي واللوطي والقواد
رأيت في عيونها الحزينة:
حدائق الرماد
غارقة في الظل والسكينة
وعندما غطى المساء عريها
وخيم الصمت على بيوتها العمياء

تأوهت، وابتسمت رغم شحوب الداء

وأشرقت عيونها السوداء بالطيبة والصفاء

ولا يستطيع الدارس لهذه القصيدة أن يحدد هوية المدينة هنا إن كانت شرقية أو غربية، وإنما هي مدينة وفقط، لكنها رمز للحضارة، وهذا موقفه من الحضارة في مستواها الفكري الذي أدى إلى امتهان الإنسان.

- ومن خلال عالم المرأة الذي كان نزار قباني يتخصص فيه ينحو الشاعر باللائمة على الشكل الحضاري الذي تعيشه الأمة العربية، وتأخذ المدينة الشرقية في هذا المسار طابعا مجافيا للحضارة في المستوى الفكري، وسنركز على ديوانه «يوميات امرأة لا مبالية الذي أرخه الشاعر بعام 1968 م، لأنه منذ هذه المجموعة يأخذ الشاعر موقفا عدائيا من المدينة الشرقية، ولأن هذه المجموعة الشعرية تعتبر جماع فكر الشاعر في الشكل الحضاري الذي تعيشه الأمة، وهو شكل موبوء كما يراه الشاعر، كما نأخذ ديوانا آخر هو ديوان «الحب لا يقف على الضوء الأحمر» عام 1983 م، لأنه من تمام الصورة في فترة متأخرة من حياة الشاعر الفنية.

يقدم الشاعر المجموعة الأولى بأبيات يدعو فيها المرأة إلى الثورة على وضعها المهين:

ثوري على شرق السبايا.. والتكايا.. والبخور

ثوري على التاريخ، وانتصري على الوهم الكبير

[الأعمال الشعرية الكاملة: 574]

لا ترهبي أحدا. فإن الشمس مقبرة النسور

ثوري على شرق يراك وليمة فوق السرير

وتأخذ المرأة في الاستجابة للثورة، ويلفت النظر في هذه الثورة ورود صور لأماكن مفزعة:

«إذا كسرتُ القمقم المسدود من عصور

إذا نزعتُ خاتم الرصاص عن ضميري

إذا أنا هربت من أقبية الحريم في القصور

إذا تمردت على موتي.. على قبري.. على جذوري

والمسلخ الكبير»

[الأعمال الشعرية الكاملة: 578]

«أنا بمحارتي السوداء ضوء الشمس يوجعني»

[الأعمال الشعرية الكاملة: 587]

«أيا مدن التوابيت الرخامية»

[الأعمال الشعرية الكاملة: 595]

وتذكر المرأة اللامبالية أختها التي هي:

«مثل ذبابة حيرى
وتقبع في محارتها كنهر لم يجد مجرى»

[الأعمال الشعرية الكاملة: 624]

«وبيت كل من فيه يعاديني ويكرهني
نوافذه، ستائره
تراب الأرض يكرهني
أدق بقبضتي الأبواب والأبواب ترفضني
بظفري أحفر الجدران أجلدها وتجلدني
أنا في منزل الموتى»

[الأعمال الشعرية الكاملة: 588]

وبمجرد النظر في هذه الأماكن يمكن الوقوف على عالم المرأة الشرقية، إن هذه الأماكن تشترك في الظلمة والانغلاق، كما تشترك في الموت الصريح أو المعنوي، والشعور السائد هو الضيق والاختناق، يؤدي إلى رغبة أكيدة في تحطيم المكان والخروج منه إلى عالم الضوء، عالم الحياة، وتحطيم المكان يعني الثورة على المجتمع في شكله الحضاري المتخلف، فالقبر والتوابيت يعنيان الموت، والمسلخ موت مصحوب بأقسى أنواع التعذيب، وأسطورية القمقم تغلل إمكانات المارد، والأقبية مرتبطة بالخوف والعفاريت في تصورات الطفولة كما ترتبط بالمهملات وما لا حاجة إليه والمتروك لغبار الزمن، والمحارة مكان ذو وجهين: فهو حماية من عوادي الطبيعة حتى يقوى الكائن الحي على المواجهة، ولكن الشاعر لم يراع منها إلا أنها سوداء مقابل ضوء الشمس، أو مجرد انغلاقها على الكائن الحي ضد الحياة، فالشاعر قلب عبقرية المكان في المحارة، ولذا فإن استخدامها بنفس المعنى مع التوابيت والقبر والمسلخ يكون أضعف في السياق، إذ الأصل فيها الحماية، وهو المعنى الذي خلقت له وأخذت من أجله مكانها بين المخلوقات الحية، والذي

قيل في المحارة يقال في البيت والنوافذ والستائر والأبواب.

ثم تأخذ اللامبالية في رصد الصور المتخلفة لمجتمعها ونظرته إليها، وسوف نترك صور التخلف للبعد الاجتماعي، وننتقل إلى الثورة على هذا الوضع المتخلف في ديوان «الحب لا يقف على الضوء الأحمر» من خلال القصيدة التي تحمل نفس العنوان، وذلك لأن الثورة على البعد الاجتماعي لم تكن مقصورة على النظر إلى المرأة، وإنما كانت أكثر شمولا.

وبداية لابد من توضيح الدلالة للضوء الأحمر، فهو من منجزات المدينة، وكثر استخدامه ضد حركة السير والاندفاع للأمام، فالإشارة الحمراء في الشوارع لتنظيم المرور، تعني توقف السيارات أو المشاة عن العبور، ومخالفتها تعني بالتالي تجاوز قانون السير والاصطدام بالحركة العامة المعترضة، ثم الوقوع تحت طائلة القانون، والضوء الأحمر على مكتب المدير ورئيس مجلس الإدارة والوزير أو أي مسؤول يعني عدم الدخول، فهو توقف-إلى حين- للحركة في قضاء الحاجات وإنجاز العمل من جهة القادم والراغب في الدخول، والوقوف على إشارة المرور الحمراء إلزام للجميع لا يستثنى منه إلا حالات الضرورة القصوى والأخطار العامة مثل سيارات الإسعاف وعربات إطفاء الحريق. هذه هي الدلالة المدينية للوقوف على الإشارة الحمراء وعدم تجاوزها، والاستثناء في التجاوز.

يلتقط الشاعر من مجتمع المدينة هذا الاستحداث ويوظفه في الشعر توظيفا جيدا، فهو لم يستخدمه ليقال إنه شاعر محدث، وإنما أدخل التعبير في بنية العمل الفني بإحكام، واستغل الدلالة في المنع وعدم التجاوز في بناء فكري يدعو إلى الثورة والخروج على القوانين والأعراف البالية التي هي ضد الحياة، وضد الحضارة.

في المقطع الأول يقف الضوء الأحمر ضد العقل ويمنعه من التفكير والكلام أو الجدل في مختلف العلوم، وعليه أن يظل واقفا في جموده وركوده:

لا تفكر أبدا.. فالضوء أحمر

لا تجادل في نصوص الفقه... أو في النحو.. أو في الصرف..

أو في الشعر.. أو في النثر..

إن العقل ملعون، ومكروه، ومنكر

والمقطع الثاني يمنع الضوء الأحمر من الحب والجنس، ويدعو إلى السرية والأمية وعدم التجاوز إلى الكتابة فجرمها يفوق سائر الجرائم.

والمقطع الثالث يحذر من التجاوز في العمل السياسي لأن سيف القمع وزوار الفجر-الذين يمثلون الضوء الأحمر-مبثوثون في كل مكان.

والرابع تعميق للأمية والجهالة، فالقمع الفكري للحرية بالمرصاد:

لا تطالع كتبا في النقد أو في الفلسفة

إن زوارك عند الفجر

مزروعون مثل السوس في كل رفوف المكتبة

ابق في برميلك المملوء نملا.. وبعوضا.. وقمامة

ابق من رجليك مشنوقا إلى يوم القيامة

ابق من صوتك.. مشنوقا إلى يوم القيامة

ابق من عقلك.. مشنوقا إلى يوم القيامة

ابق في البرميل.. حتى لا ترى

وجه هذي الآفة المغتصبة

ويعود المقطع الخامس إلى الضوء الأحمر في العمل السياسي، والسادس والسابع إلى الاقتصاد المرتبط بالسياسة، وبقية القصيدة من المقطع الثامن إلى الثاني عشر تتعامل مع الحضارة في المستوى الفكري.

الثامن يرصد نظرة المجتمع الدولي إلى العربي نظرة جارحة تذكر بما كنا نسمعه من لافتات تكتب على الأماكن السياحية تمنع دخول العرب إليها:

لا تسافر بجواز عربي

لا تسافر مرة أخرى لأوروبا

فأوروبا-كما تعلم-ضاقت بجميع السفهاء

أيها المنبوذ.. والمشبوه.. والمطرود من كل الخرائط

أيها الديك الطعين الكبرياء

أيها المقتول من غير قتال

أيها المذبوح من غير دماء

لا تسافر لبلاد الله..

إن الله لا يرضى لقاء الجبناء

ويستمر المقطع التاسع في تعميق الصورة للعربي في العالم الغربي:

لا تسافر بجواز عربي

وانتظر كالجرذ في كل المطارات

فإن الضوء أحمر

لا تقل باللغة الفصحى.. أنا مروان.. أو عدنان.. أو سحبان

للبائعة الشقراء في (هارودز)

إن الاسم لا يعني لها شيئا..

وتاريخك-يا مولاي-تاريخ مزور

ويفجر في المقطع العاشر من عبارة «الشقراء في هارودز» حتى تتسع أكثر فيسمي الأجنبيات في مقابل الأسماء العربية في المقطع السابق منميا صورة المغامرة الكابية:

لا تفاخر ببطولاتك في (لليدو)

فسوزان.. وجانين.. وكولويت.. وآلاف الفرنسيات

لم يقرأن يوما قصة الزير وعنتر

يا صديقي.. أنت تبدو مضحكا في ليل باريس

فعد فورا إلى الفندق.. إن الضوء أحمر

وإذا كان الضوء الأحمر يقف في وجه العربي عند المجتمعات الأوروبية فنفس الضوء في الأحياء العربية حيث الاستغلال والنهب وكذب الأسطورة العربية في الجود والكرم، التي يرمز إليها حاتم الطائي:

لا تسافر بجواز عربي بين أحياء العرب

فهم من أجل قرش يقتلونك

وهمّ-حين يجوعون مساء-يأكلونك

لا تكن ضيفا على حاتم طيء.. فهو كذاب.. ونصاب

فلا تخدعك آلاف الجواري.. وصناديق الذهب

والمقطع الثاني عشر والأخير يقضي على البقية الباقية في الصورة العربية، فإذا حرم عليه الخروج والتجاوز إلى الخارج، وإذا حرم عليه التنقل بين البلدان العربية، بقي أن يحرم من التجوال في الشارع، وعليه أن يحدد إقامته في بيته لا يغادره:

يا صديقي.. لا تسر وحدك ليلا

بين أنياب العرب
أنت في بيتك محدود الإقامة
أنت في قومك مجهول النسب
يا صديقي..
رحم الله العرب

وتعتبر «فاطمة» في جميع القصائد التي وردت في ديوان «الحب لا يقف على الضوء الأحمر» رمزا للثورة على الصورة الحضارية التي تعيشها المرأة العربية، وتجاوزا لكل العادات والتقاليد والأعراف المزمنة عبر التاريخ العربي الطويل-وحديث الحضارة حين ينتقل إلى المستوى الفني، يتخلق منه طراز من الجدلية بين الشاعر والحياة، وبالتالي تتولد من هذه الجدلية ثنائية: الذات/ الموضوع، وهي إحدى مفردات لغة التضاد، التي هي مظهر لانشطار الشاعر في عالم المدينة، نرى هذه الجدلية بما يتولد عنها في قصيدة «ليس لنا» من ديوان «مدينة بلا قلب» للشاعر أحمد عبد المعطي حجازي، تقول القصيدة:

اخضرت الأشجار
واحمرت الأزهار فوق خضرة الأسوار
وجاءنا ريح من الصحراء حار
وعرت البنت ذراعها
فبصت العيون من تحت الجفون
وارتعشت أهدابها
ثم تراخت في انكسار!
كان المريض راقدا، يبكي على الصليب
حين أطل رأس غصن من حديد النافذة
ثم انفلت!
كان المغني ذائبا في أغنية
تذاع دائما
وربما كان المغنى نائما
بينا تذاع
لكنها تحكي عن انتظاره تحت المطر

تقول إنه سيبقى عمره، ينتظر القمر!
كان الطريق مشمسا، إلا مواطئ الشجر
حيث انحنى الأطفال يجمعون ساقط الزهر
وثم عصفور على غصن بعيد يرسل الصفير
والناس موكب يسير صامتا، بجانب الجدار
يضيقون العين في وجه الهجير
وأقبلت سيارة تمشي على مهل
مذياعها مازال يشتكي الهوى
أما أنا.. فكنت أشكو الجوع
في-طلع الربيع!

كما هو واضح تتكون القصيدة من أربعة مقاطع، يجمع بينها أنها مواقف جزئية مشتقة مباشرة إما من الواقع المعاين أو من الواقع النفسي، وأنها تبرز التناقض بين الذات والموضوع، وقد تبدو ثنائية: الذات/الموضوع، غير واضحة، حيث إن ذات الشاعر لم تظهر إلا في آخر القصيدة، وما عدا ذلك فهي غير موجودة، ولكن بالتأمل نجد ذات الشاعر مبثوثة في المشاهدة المختارة، من خلال الإنسان الذي «يعاين الأشياء ويعايشها، ويتلمس موضعه منها، الإنسان الذي يتلمس ذاته بالعالم الموضوعي»[19].

ففي المشهد الأول كان الشاعر نفسه هو الذي انفتح على جمال الطبيعة في موسم الربيع المشرق عبر اخضرار الأشجار واحمرار الأزهار، ونفحات الريح الحارة، التي حركت دماء «البنت»، فاستجابت لرغبة الحياة، وكشفت عن ذراعها، كما كشفت الطبيعة مفاتنها، وتحركت بالتالي «العيون» لترود مواطن الفتنة والجمال، إن هذه العيون هي عيون الشاعر، وهي عيون كليلة، يمنعها عن النظر والاستمتاع مانع، فسرعان ما تتراخى في انكسار.

وفي المقطع الثاني نرى-بتركيز شديد حي-مريضا معذبا قعيدا خلف القضبان، والحياة تتفجر في الطبيعة خارج النافذة، تطل إليه برأسها ممثلة في رأس غصن، كأمل يربط المريض بالحياة، في مشهد يجمع بين النقيض: الذات والموضوع، وهذا المريض هو نفس الشاعر، منعه عن الحياة مانع، فسرعان ما ينفلت غصن الأمل بمجرد أن يدلف إلى الداخل.

الموضوع يتكرر في المقطع الثالث في صورة المغني الهرم، الذي ذاب

هياما، وكتب أغنية لمحبوبته، يحكي عن انتظاره لها تحت المطر، والمذياع يردد أغنيته بينا المغني الهيمان يغط في نومه، لا يعرف شيئا عن المطر ولا الانتظار تحته، في نوع من الانشطار بين الكلمة والواقع، فتكون الكلمة خالية من الصدق، لا رصيد لها من الحقيقة، هذا المغني الهرم مبثوث في الناس، والشاعر-هذه المرة-واحد من هؤلاء الناس، فتكون ذات الشاعر قد أصبحت جزءا من الموضوع قيد التأمل.

ويطل الشاعر في المقطع الأخير صراحة، وهو مشهد يستفيد من المقطعين الأول والثاني ويطور المشهد في المقطع الثالث، فقد استوت دلائل الربيع في الثمر الساقط يلتقطه الأطفال، مع الحر اللافح، ورأينا السيارة ومذياعها يذيع أغنية الهرم المتيم ولا يتعاطف الشاعر مع أي من هذا، فقد منعه من هذا التعاطف مانع، هو الجوع، الذي يتناقض مع الربيع بما يدل عليه من خير وامتلاء، الجوع بمستواه الحقيقي، وعلى المستوى العاطفي في توهج النفس وتفتح العواطف، فالشاعر إنسان يعاني من الجوع في موسم الخصوبة. ليكن الربيع والعالم الخارجي حقيقة، ولكن ما قيمته وداخل الإنسان فقير مجدب؟ ما قيمة الحياة المتفجرة في الخارج مادام الإنسان قعيدا عاجزا؟ وما قيمة الجمال والعيون مرتعشة الأهداب؟ إنها نسبية الحقائق التي قررها «أفلوطين» منذ زمن بعيد[20].

«وكل هذه مواقف درامية من الطراز الأول، وهي في الوقت نفسه قطع من الحياة، منتزعة منها مباشرة، وليست مواقف عقلية يوجهها تفكير سابق، ولكل هذه المواقف مغزى ودلالة من غير شك، يتأكد من خلال الموقف بعد الموقف، لكن الشاعر لم يطفر إلى هذا المغزى مباشرة بل لم يجازف بتسجيله، وكان في وسعه أن يعبر عنه في سطر أو سطرين، أو في مقطع أخير من القصيدة، بحيث يكون هذا المقطع تتويجا لتفصيلات التجربة. وكثير من قصائد الشعر الحديث تتبع هذا المنهج، فتقول كل شيء عن التجربة، وتصوغ آخر الأمر مغزاها. لكن الشاعر لم يشأ هنا أن يتوج تجربته بصياغة مغزى لها، لأن مغزى أي دراما هو مغزى جدلي كذلك، شأن مغزى الحياة نفسها، فليكن المغزى إذن متضمنا في التجربة، وليبق كذلك، فربما كان هذا المنهج من جهة الفن أفضل، حتى لا تفقد القصيدة تأثيرها الدرامي في القارئ»[21].

الهوامش

(1) ألدوفان إيك: بعض التعليقات على منعطف حافل بالدلالة (معنى المدينة، ص 232 ، 233).
(2) أندريه نوشي: المدينة في شعر زماننا (الإنسان والمدينة في العالم) ص 213.
وانظر د. علي جعفر العلاق، مجلة الأقلام، السابق، ص 46.
(3) د. عبد القادر القط: في الأدب العربي الحديث، ص 104.
(4) د. عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص 343.
(5) فيكتور فركس: الإنسان التقني، ص 49.
(6) د. عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص 346، 347.
(7) د. ماهر فهمي: الحنين والغربة في الشعر العربي الحديث، ص132 ، 133.
(8) أحمد عبد المعطي حجازي: تروبادور: مرثية العمر الجميل (ديوان أحمد عبد المعطي حجازي، ص 595 ، 598).
(9) أحمد عبد المعطي حجازي: نوبة رجوع: مرثية العمر الجميل (ديوان أحمد عبد المعطي حجازي، ص 523).
(10) م. ل. روزنتال: الشعر والحياة العامة، ص 75.
(11) ألدوفان إيك: معجزة اعتدال (معنى المدينة، ص 189).
(12) د. ماهر فهمي: الحنين والغربة في الشعر العربي الحديث، ص 164. وفي «موال شامي في الحنين» للشاعر السوري شوقي بغدادي، يلتقط من نثار الحياة في المدينة، ويصوغ منه صورة حميمة إلى قلبه، ودمشق ممدوح عدوان الشاعر السوري أيضا، مصدر للضياع والتفاؤل معا، يقول في قصيدة «هذا هو الحب»:
أنا في دمشق التي تهت فيها، وضيعت أمتعتي وغنائي
فقدت بضوضائها قدرتي أن أحب
وجرأة طفل على الضحك
وحدي تهاويت استقبل الموت
ثم يتحول وجه دمشق إلى شكل مشرق بالأمل، عندما تتجدد الأمة، وتغدو دمشق مرآة:
أقول: ابتدئ، وتجرأ على الضحك، هذا زمان جديد
أتجدد فيك، وأبصر وجه دمشق التي تتجدد
بين يدي مصابيحها ضحكت
حين جاء وجهك [أواضح أن هنا خللا موسيقيا]
صار الرصيف كغصن يضم الرجال
حينما جئتني نادمتني العيون الغريبة
فالمدينة تتحول بتحولات الأمة، والشاعر تابع ومرتبط بقانون التحولات هو الآخر، أنظر، حنا عبود: النحل الري والعسل المر، ص 156 ، 157

(13) محمد ابراهيم أبو سنة: غزاة مدينتنا، مجلة حوار، عدد مارس وأبريل 1966م، وانظر د. عز الدين اسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص 345 , 346.

(14) غاستون باشلار: جماليات المكان، ص 37.

(15) د. السعيد تاورقي: لغة الشعر العربي الحديث، مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، ص 282.

(16) غالي شكري: شعرنا الحديث إلى أين؟، ص 131. وانظر، ص 116 , 117.

(17) أنظر د. ماهر حسن فهمي: الحنين والغربة في الشعر العربي الحديث، ص 132 , 135، وما أشار إليه من مراجع.

(18) د. ماهر حسن فهمي: الحنين والغربة في الشعر العربي الحديث ص 141.

(19) د. عز الدين اسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ص 321.

(20) نفسه، ص 319.

(21) نفسه، ص 321 , 322.

3 المدينة: بعد اجتماعي

أولا: المومس وشخصياتها الهامشية:

البغاء مفرز مديني، والبغيّ إحدى لعنات المدينة- إن لم تكن ألعنها على الإطلاق-وهو موضوع خاض فيه كثيرون من الشعراء الغربيين في القرون الأخيرة، وانعكس أثره على شعرائنا، فتعامل معه كل منهم بلغته الخاصة، وإن تلاقوا في كثير من جوانبه، وهم في اتفاقهم واختلافهم مجتمعون على أن هذه اللعنة من إفرازات المدينة، ويحتل حيزا كبيرا في رصيد ثورتهم عليها يستوي في ذلك من كان من أبناء المدينة كنزار قباني، الشاعر المترف، أو كان فقيرا قرويا كالسياب وأمل دنقل.

ويحتفظ لنزار قباني بأفضلية السبق في هذا الموضوع، بين شعراء الدراسة، فقد أنهى ديوانه الأول «قالت لي السمراء» (1944) بقصيدة «البغيّ» وبعد عشر سنوات على الأقل كتب السياب مطولته «المومس العمياء» (1954)، وهو فارق زمني وافق أخطر المنعطفات في تاريخ الشعر العربي، ثم رأيناها عند صلاح عبد الصبور، وحجازي، وأمل دنقل، وسعدي يوسف، بطرق مختلفة في التناول.

بدأ نزار قباني قصيدة «البغيّ» على ضوء قنديل البغي الشاحب مصورا قذارة الحي وبيوت البغايا

التي وضعت عليها أسماؤهن، والمقهى، والعجوز المرتبطة بالرذيلة تدير بيت البغاء، إلى سمسار اللحم البشري الذي يعرض البغايا على ذئاب البشر:

علقت في بابها قنديلها
نازف الشريان محفر الفتيلة
في زقاق ضوآت أوكاره
كل بيت فيه مأساة طويلة
غرف ضيقة موبوءة
وعناوين (ماري) و(جميلة)
وبمقهى الحي حافي هرمٌ
راح يجترُّ أغانيه الذليلة
وعجوز خلف نرجيلتها
عمرها أقدم من عمر الرذيلة
إنها آمرة البيت هنا
تشتم الكسلى وتسترضى العجولة
وأمام الباب صعلوك هوى
تافه الهيئة مسلوب الفضيلة
يعرض اللحم على قاضمه
مثلما يعرض سمسار خيوله
«هذه جاءت حديثا سيدي
ناهدٌ مازال في طور الطفولة»
«أو إذا شئت.. فرافق هذه
إنها أشهى من الخمر الأصيلة»

وهو مدخل يعلن أننا لسنا أمام بغيّ واحدة، وإنما أمام مبغى مديني يمتهن كرامة الإنسان، مما جعل الشاعر يثور ضد المدينة، متدخلا في سير القصيدة:

أيُّ رق.. مثل أنثى ترتمي
تحت شاريها بأوراق ضئيلة؟
قيمة الإنسان ما أحقرها
زعموه غاية.. وهو وسيلة

وفي هذا الاستفهام المتفلسف تلمح طيف الطبقية التي تملك أوراق النقد، والتي تشتري بها قيمة الإنسان، بعبارة غير صافية، حيث لا نعرف على وجه اليقين مرجع الضمير المفعول به الأول في «زعموه» فلا يمكن أن يكون المرجع هو «أوراق» لأنها جمع تكسير، ولا المال المفهوم من الأوراق، فما هكذا تكون اللغة، ولا يكون المرجع «قيمة» لأنها مؤنث، فيتعين أن يكون المرجع «الإنسان» لأنه المنسجم مع الضمير إفرادا وتذكيرا، كما أنه أقرب مذكور، وهنا ضبابية أن يكون الإنسان غاية أو وسيلة.

ولا يتوصل إلى المعنى المقصود إلا بتحديده بين محتملات التعبير بتقديرات تناسب السياق.

وفي صور حسية منتزعة من الواقع المزري بشكل «فوتوغرافي» يعمق الشاعر فلسفته السابقة:

لـــو تـــرى الـــردهـــة فـــيـــهـــا اضـــطـــجـــعـــت
كـــل بـــنـــت كـــانـــفـــتـــاح الـــزهـــرة
نـــهـــدهـــا مـــنـــتـــظـــر جـــزّاره
صـــابـــر حـــتـــى يـــلاقـــي قـــدره
هـــذه المـــذهـــبـــة الآن.. هـــنـــا
تـــرقـــب الـــبـــاب بـــعـــين حـــذرة
حـــســـرت عـــن ركـــبـــة شـــاحـــبـــة
لـــونـــهـــا لـــون الحـــيـــاة المـــنـــكـــرة
مـــن ســـيـــأتـــي؟ مـــن ســـيـــأتـــي مـــعـــهـــا؟
أي صـــعـــلـــوك حـــقـــيـــر نـــكـــرة؟
وهـــنـــاك انـــفـــردت واحـــدة
عـــطـــرهـــا أرخـــص مـــن أن أذكـــره
حـــاجـــب بـــولـــغ فـــي تـــخـــطـــيـــطـــه
وطـــلاء كـــجـــدار المـــقـــبـــرة
وفـــم مـــتـــســـع.. مـــتـــســـع
كـــغـــلاف الـــتـــيـــنـــة المـــعـــتـــصـــرة
الـــفـــضـــولـــيـــون مـــن خـــلـــف الـــكـــوى
أعـــين جـــائـــعـــة مـــســـتـــعـــرة

وشـــجـــار دائـــر فـــي مــــنـــــزل
وســـكــــارى.. ونــــكـــــات قـــــذرة

في هذه الصورة الحسية الواقعية نرى تحولات المومس من زهرة متفتحة، وصدر ناهد في انتظار قدرها بصبر مع جزارها، ومصيرها مصير الأخريات من مذهبة السن في لونها المنكر، والثالثة التي تحاول التغلب على قبحها عبثا بالتجميل، كما نرى علاقات البغيّ بالإنسان الجزار الفضولي جائع العين، السكران، المتبذل في نكاته القذرة، والصعلوك الحقير، ومع ذلك فهي في انتظاره، لأن مصيرها مرتبط بإقباله عليها، وهو العنصر الدرامي في مأساة البغيّ الذي أفاض فيه السياب بشكل أفضل، وتكون خلاصة التحولات في «البغيّ» صرخة يوجهها نزار في وجه المجتمع، باسمه وباسمنا، ويوجهها باسم الإنسان في كل زمان ومكان، لأن الضحية هي ضحية الإنسان المتحضر المتمدين:

مـــــن رآهـــــن قــــواريـــــر الـــــهــــوى
كــــنــــعـــاج بــــانـــتــــظـــار المجــــزرة؟
كـــم صـــبـــايـــا مـــثـــل ألـــوان الـــضـــحـــى
أفــــســــدتـــهــــن عـــجـــوز خـــطـــرة

والبغيّ الرابعة يتوقف عندها الشاعر طويلا، لأنها الأخيرة، ومثله ركز السياب في المقطع الأخير من مأساة المومس العمياء ومن صفاتها نعرف أنها بنت الخمسين عاما، ثائرة على الزمن وفعله بها (كمومس السياب أيضا) في حديث كلُّه أسى وحسرة، ويكشف الشاعر في (مونولوج) داخلي- أيضا كمومس السياب-عن التحول الرهيب في حياتها:

هــــذه المجــــدورة الــــوجــــه انـــــزوت
كـــوبـــاء.. كــبــعــيـــر نــــتن
أخــــرجــــت ســــاقــــا لــــهــــا مــــعــــروقــــة
مـــثـــل مـــيـــت خــــارج مــــن كـــفـــن
حـــفـــر فـــي وجـــهـــهـــا مـــرعـــبـــة
تـــركـــتـــهـــا عـــجـــلات الـــزمـــن
نـــهـــدهـــا حـــبـــة تـــين نـــشـــفـــت
رحـــــم الـــــلـــــه زمــــان الـــلـــبن

فالعصافير التي كانت هنا
تتغذى بالشذى والسوسن
كلها طارت بعيدا عندما
لم يعد في الأرض غير الدمن
إنها الخمسون.. ماذا بعدها
غير أمطار الشتاء المحزن؟
إنها الخمسون.. ماذا ظل لي
غير هذا الوحل.. هذا العفن؟
غير هذي الكأس أستهلكها
غير هذا التبغ يستهلكني
غير تاريخ مدمّى حيثما
سرت.. ألقى ظله يتبعني
غير أقدام الخطايا.. رجعت
تُحرق الغرفة بي.. تحرقني
غير ربّ كنتُ لا أعرفه
وأراه الآن لا يعرفني

وفي ثورة الشاعر على المدينة يلقي التبعة والمسؤولية على طبقة لا يكشف عن هويتها، ولكننا لابد أن نفهم أنها طبقة تملك النقود والذهب-إله المدينة-وبروحه الرومانسي الشفاف يبرئ البغي من مسؤولية العهر ويحملها للرجل بشكل مضبب عاجزا عن تشخيص المسؤول عن المأساة إذ الرجل ضحية مثلها لطبقية المجتمع فالرؤية للظلم الواقع عليها سطحية مبهمة مضطربة، ففي إشارة عابرة هي القدر، وأخرى هي الرجل بغموض وثالثة هي ذو المال ثم هي الشرعة الاجتماعية التي تعاقب الضحية وتحمي المجرم:

يا لصوص اللحم يا تُجاره
هكذا لحم السبايا يؤكل
منذ أن كان على الأرض الهوى
أنتم الذئب ونحن الحمل
نحن آلات هوى مجهدة
نفعل الحب ولا ننفعل

انـــبـــشـــوا فـــي جـــثـــث فـــاســـدة
ســـارق الأكـــفـــان لا يـــخـــتـــجـــل
وارقـــصـــوا فـــوق نـــهـــود صـــلـــبـــت
مـــات فـــيـــهـــا الـــنـــور.. مـــات المخـــمـــل
مـــن أنـــا؟ إحـــدى خـــطـــايـــاكـــم أنـــا
نـــعـــجـــة فـــي دمـــكـــم تـــغـــتـــســـل

وتتلخص أحلام البغيّ وتطلعاتها في أن تكون مثل أي امرأة شريفة، أن تكون ربة بيت، لها زوج، أن تكون أماً لطفل، أن تكون مثل غيرها من النساء تسكن في منزل آمن، ولكن المجتمع لا يسمح لها أن تحقق الحلم:

أشتهي الأسرة والطفل وأن
يحتويني مثل غيري منزل

وهي أحلام سنجدها عند مومس السياب.

وصورة الخلاص لدى بغيّ نزار تكمن في العدل الاجتماعي، ولا نرى من هذا العدل إلا رغبة المرأة في مساواتها بالرجل من حيث النظرة الاجتماعية إليها عند وقوع جريمة الزنا، فيجب أن تسوي القوانين الاجتماعية بين جناحي المجتمع، فلا تعاقب الضحية وتحمي المجرم، وهو خلاص يتميز به نزار عن السياب وأمل دنقل، ولكنه خلاص منحصر في رؤية ضيقة، حتى في فهم التسوية الاجتماعية بين الرجل والمرأة:

يـــا قـــضـــاتـــي.. يـــا رمـــاتـــي.. إنـــكـــم
إنـــكـــم أجـــبـــن مـــن أن تـــعـــدلـــوا
لـــن تـــخـــيـــفـــونـــي فـــفـــي شـــرعـــتـــكـــم
يُـــنـــصـــر الـــبـــاكـــي ويُـــرمَـــى الأعـــزل
تـــســـأل الأنـــثـــى إذا تـــزنـــي.. وكـــم
مـــجـــرم دامـــي الـــزنـــا لا يُـــســـأل
وســـريـــر واحـــد ضـــمـــهـــمـــا
تـــســـقـــط الـــبـــنـــت ويُـــحْـــمَـــى الـــرجـــل

وهي صورة قاسية منطقية جافة بعيدة عن الصورة الشعرية الحلم التي هي بيئة الشعر الصادق العميق، صورة ذهنية واعية فاقدة للذهول، وتمنع من تلمس الحقائق النائية في الأصقاع البعيدة كتلك التي نراها عند أمل

دنقل، ولكن القصيدة بوجه عام فيها روح نزار قباني، وألفاظه الرشيقة المنمقة، وفيها بذور عدة سينميها ويطورها السياب في المومس العمياء بعد ذلك بعشر سنوات، وإن كانت بلغة السياب المتميزة.

كتب بدر شاكر السياب قصيدة «المومس العمياء» سنة 1954، ونشرت في ديوانه «أنشودة المطر»، واختار بطلة القصيدة فلاحة بسيطة من جيكور كانت تستقي الماء من نهر بويب ليشعرنا منذ البداية أن القضية أكبر من أن تكون مأساة فردية، وإنما هي مأساة قريته، بل مأساة كل القرى، وأن الجناية آتية من المدينة على القرية، ومن وراء القرية الشاعر بالضرورة، فالمحنة محنة السياب والقرية مادامت «سليمة» ضحية البغاء قروية تنتمي إلى طبقة فقيرة.

على المدينة منذ المقطع الأول، بل البيت الأول، حيث يلتقي الليل بالمدينة ويختلطان، فالمدينة ليل والليل مدينة، والحزن طابعهما، وثورة الشاعر على الليل والمدينة ومصابيحها، هذه المصابيح/ الزيف تقتل حيوية الحي، لأنها مثل عيون «ميدوزا» في الأساطير اليونانية، التي تحول كل من تلتقي به عيناها إلى حجر:

الليل يطبق مرة أخرى، فتشربه المدينة
والعابرون إلى القرارة.. مثل أغنية حزينة

وهي بداية رومانسية، فالظلام هو الجو النفسي والطبيعي الذي يلازم الفاجعة، فنحن أمام تجربة الخطيئة، وهي تجربة بطبيعتها تؤثر الظلام للتقية، وتكره النور الفضاح، فلا تتفتح زهرة الفجر، ولا تفحُّ اللذة الآثمة فحيحها، إلا تحت ستائر الليل الخبيء، وإذا كانت البداية ناجحة فيما سبق، فإنها تحقق في طارئ الأسطورة، التي لا تلتحم بالتجربة ولا تنهض بها إلى الكلية والشمول والرؤية العامة، ولكنها أقرب إلى الزينة اللفظية:

وتفتحت كأزاهر الدفلى مصابيح الطريق
كعيون «ميدوزا» تحجّر كل قلب بالضغينة
وكأنها نذر تبشر أهل بابل بالحريق

(فتشبيه المصابيح بأزاهر الدفلى جديد بقدر ما هو أليف، أما مقارنتها بعيون «ميدوزا» فقد اقتضت عليه شرحا وتذييلا في الهامش، فكأنه تحرّى عن هذه المعادلة تحريا، وأقحمها إقحاما على المشهد، السياب ذاته لم

يرتبط بأسطورة «ميدوزا» ارتباطا وجدانيا، بل إنه اقتبسها اقتباسا ثقافيا، كما أن القارئ يشخص أمامها بعين فارغة، لأنها فاقدة الصلة بتراثه وحياته، لا تُدوّي في وجدانه، ولا تبلغ مداها فيه، وربما اعترى السياب العابر بما لا يصدق ولا يصح فيه، زاعما أن مصابيح الطريق تحجّر قلبه بالضغينة، دون أن يعاني فعلا أي شيء من الضغينة)[1].

وفي المقطع الثاني تستمر ثورة الشاعر على الليل، وهي ثورة على المدينة تبعا ماداما قد اتحدا في المقطع الأول، والليل بالنسبة للمومس زمان العمل وانتظار بيع اللحم البشري، والحياة المستخلصة من الموت، وفيه نرى صورة المدينة العمياء والتي زادها الليل عمى، هذا الليل الخبيء في الكهوف والغابات وأوجار الذئاب، وعش المقابر والغراب، إنه المناخ الطبيعي الملائم للمناخ النفسي، يساند رومانسيته استفهام يتكرر:

من أي غاب جاء هذا الليل؟ من أي الكهوف؟

من أي وجر للذئاب؟

من أي عش في المقابر دقّ أسفع كالغراب؟

لقد حلت روح السياب القانطة في روح الليل، وخلفت رموز الوحشة المعادلة للفاجعة في يقين نفسي هو يقين الشؤم الذي أبدع مؤداه الحسي، وليس قائما على الوصف التأليفي الافتراضي، وكما كان الشاعر موفقا في استهلال القصيدة، فقد نجح في توظيف «قابيل» في المقطع الثاني، أولا لقرب الرمز من وجدان القارئ، وثانيا لاتحاد الرمز بمنازع الشاعر وقضيته التي يعرض لها، ففي ليل المدينة يفترس الإنسان عرض أخيه، ويغلف عهره بالأشعة والقلق، العاهرات مضمخات، ومقاهي الدنس خلابة، أي أن المدينة تقنّع نتنها بالطلاء، فقابيل إذن جوهر دائم، تتغير أشكال الجريمة والإنسان هو الإنسان:

«قابيل» أخف دم الجريمة بالأزاهر والشفوف

وبما تشاء من العطور أو ابتسامات النساء.

ومن المتاجر والمقاهي، وهي تنبض بالضياء!

وإذا كانت المدينة عمياء، وزادها الليل عمى، فالناس فيها لا يبصرون، أعماهم الخوف، يضربون كالخفافيش في حنايا الليل، ويعانقون الموت منتشين:

عمياء كالخفاش في وضح النهار، هي المدينة
والليل زاد لها عماها.
والعابرون:
الأضلع المتقوسات على المخاوف والظنون،
والأعين التعبى تفتش عن خيال في سواها
وتعدّ آنية تلألأ في حوانيت الخمور:
موتى تخاف من النشور
قالوا: سنهرب، ثم لاذوا بالقبور من القبور!

لقد استغل الشاعر «العمى» في المومس، وخلعه على المدينة، وعممه على الأحياء الذين يعيشون في المدينة، فأحسن هذا الاستغلال، لأنه بذلك برّر التبادل بين الليل والمدينة في العمى واتحادهما في معناه، وهذا في باب الصورة الشعرية أعمق وأنضج بكثير من مجرد التشبيه العابر في كلمة، وهو في باب الثورة على المدينة أفضل في انتزاع الصورة من الواقع المزري.

وفي المقطع الثالث نرى صورة لنظرة المومس إلى الآخرين، فهم «أحفاد أوديب الضرير، ووارثوه المبصرون»-العمى مرة أخرى، ودليل عليه من الأساطير اليونانية-والسخرية في هذا الطباق بين «الضرير، والمبصرون»، حيث هم مبصرون شكلا ولكنهم عمي في البصيرة، فورثة الأعمى لا يرثون غير العمى، ولولا هذا العمى لأدرك كل زان أنه سيضاجع «جوكاست» بشكل ما، وإذا لم يكن «جوكاست» ف «أنتيجونة». إن أية امرأة إما أن تكون أمّا، أو بنتا، أو أختا، للزاني، إذا تتبعنا الانحدار العرقي، وعلى باب المدينة، طيبة/بغداد أو أي مدينة عربية، يقف «أبو الهول» بسؤاله الرهيب في لغز أبدي يتجدد مع الزمن، فالمشكلة إنسانية عامة قديمة قدم الإنسان، وباقية بقاء الإنسان، ولولا التصريح بأسماء الأسطورة لكان الشاعر أكثر توفيقا في ربط الخاص بالعام، وتحويل الجزئي إلى كوني شامل، وهي سمة واقعية دعا إليها «فلوبير»، حين أشار إلى أن الذي يهمنا في الشخصية ليس الخاص ولا التفرد، بل الإنسان بما فيه من عام بمقدار ما هو الصورة لمجموعة إنسانية، فيصبح نموذجيا أكثر[2]، كما نرى إشارة إلى الطغيان والمادة في المدينة، وهما اللذان شوها صورة الإنسان الذي أجاب عنه «أوديب» في لغز «أبو الهول» حيث مسخته آلهة المدينة والنضار فما يبين».

وفي المقطع الرابع يوقع السياب على بيتي أبي العلاء المعري (أحمد بن عبد الله بن سليمان التوخي المعري 363- 449 هـ = 973- 1057م)، وهما البيتان الشهيران:

وكذلك:

«خـــفـــف الـــوطء مـــا أظـــن أديم الـــ

أرض إلا مـــــن هــــــذه الأجـــــســـــاد»

و«هذا جناه أبي عليّ، وما جنيت على أحد»

وهو تدخل استطرادي تفسيري تابع لمنهج السياب في التداعي، الذي يخرجه عن السياق وإحكام العمل الفني، وإن أفاد كثافة وعمقا وموضوعية وبعدا عن الذاتية، وارتباطا بالعام.

ونرى في المقطعين: الخامس والسادس، صورة من الداخل لسطحية أعماق البغايا، فنرى على هامش المومس العمياء بغايا أخر. ونزار قد سبق أن تناول أكثر من بغي في قصيدته، وهنا كما عند نزار، نجد التحولات الجسدية بفعل تقلبات الزمن والدوران في المدينة، وأيضا الإقطاع، يضيف إليه السياب الاستعمار، في وصف رومانسي يقوم على التشبيه ونسبة الأحوال النفسية للمظاهر الحسية، غير أن المقارنة بين الماضي والحاضر- على الرغم من رومانسيتها-تعمق صورة البعد الإنساني، فكأن الطفولة والبراءة من لوازم الإنسان الأولى، وكأن العهر مرتبط بالمدينة، فالحضارة هي التي تدنس الطهر، وهي فجيعة الشاعر القادم من القرية إلى المدينة، وهي حال لم يستطع السياب تجاوزها:

جيف تستّر بالطلاء، يكاد ينكر من رآها

أن الطفولة فجرتها ذات يوم بالضياء

كالجدول الثرثار-أو أن الصباح رأى خطاها

في غير هذا الغار تضحك للنسائم والسماء،

ويكاد ينكر أن شقا لاح من خلل الطلاء

قد كان-حتى قبل أعوام من الدم والخطيئة-

ثغرا يكركر، أو يثرثر بالأقاصيص البريئة.

لأب يعود بما استطاع من الهدايا في السماء

وإذا كان الاستطراد مشهورا عن السياب، فبعضه يكون عادلا-كما سبق

في استثارة «أوديب»-وبعضه الآخر غير عادل، ومن هذا النوع هتافه بالسكارى أن يضاجعوا المومس، حتى ولو في هذه المضاجعة إنقاذ لنفس بشرية، فهو تبرير وعذر غير مقبول، فالخطأ لا يعالج بخطأ أفدح منه، ولا يجوز إغراء الناس على بالباطل، في لغة سردية خالية من روح الشعر:

إن لم تضاجعها وصد سواك عنها معرضين
فكيف تحيا، وهي مثلك لا تعيش بلا طعام؟
لا تخش منها أن تراع بما تأكله الجذام
من صدرك النخر العريض...

وكأن السياب بذلك وضع المشكلة الاجتماعية في شكلها النموذجي، فالبغيّ لا تحيا إلا بالزنا، وإذا تطهر الناس ماتت، ونتساءل: هل البغاء حتمي على هذه المرأة؟ واضح أن السياب جعله حتميا من الوجه الاجتماعي، فهو ناتج عن الفساد الاجتماعي، ولكن الحتمية الاجتماعية طارئة ذات طابع اجتماعي موقوت، كالقوي والضعيف، والغني والفقير، وهي من الحتميات التي تزول إذا تدخل الفعل الإنساني بالإصلاح، وليست حتمية قدرية كالموت والحياة، فهي ليست ضربة لازب، وإنما هي مرتبطة بالزمان والمكان والأفراد، قد نجدها هنا أو هناك، وقد تختفي من هنا أو من هناك، فحتى لو أشفقنا على البغيّ وفقا لما يزجيه الشاعر، يظل إشفاقنا عليها دون إشفاقنا على ضحية القدر، وهذا الإشفاق يخبو حماسه بعد حين، على عكس الفاجعة الوجودية.

وفي المقطع السابع نرى جزءا من علاقة المومس بغيرها، نرى حقدها على الرجال من جهة، وحقدها هي ومثيلاتها على الزوجات الشريفات من جهة أخرى.

ثم يأتي المقطع الثامن والأخير، وهو صورة طويلة تعتمد «المونولوج» الداخلي، تنهال فيه الذكريات اللعينة، ذكريات مأساتها، فقد ذكرها بائع لطيور بتاريخها المأساوي، ومن خلال ذكرياتها ندرك الظلم الواقع على المومس العمياء، وأنها ضحية، حيث أخذ أبوها بجريرة السرقة من بيدر الإقطاعي، إذ تكون السرقة تهمة ملفقة، وقد تكون حقيقية لأنه محتاج-على غرار «جان فلجان» في «البؤساء» للشاعر الرومانسي «فيكتور هوجو»-وينتهي الأمر بـ «سليمة»-وهو اسم المومس قبل أن تنتقل من القرية-إلى

الانتقال بحثا عن لقمة العيش في المدينة، فلا تجدها إلا في مقابل شرفها، وتستبدل اسمها، وتتخذ اسما آخر، هو «صباح»، وهي سخرية من إصابتها بالعمى، يؤدي هذه المعاني باستطرادات مطولة، كان في غنى عنها لو أوجزها، ولكن نزعة التداعي التي أولع بها كانت تزجيه وتتحكم فيه، بدلا من أن يتحكم فيها.

وكما فعل نزار في تساؤله عن المساواة المفقودة بين الرجل والمرأة، ثارت في المومس العمياء تساؤلات عن هذه التفرقة، فشيء من تطلعاتها وأحلامها يلتقي مع بغيّ نزار، فهي تحلم بالمساواة، وتتمنى لو لم تكن أنثى في أبيات مفعمة بنزعة التنديد والإصلاح:

ومن الذي جعل النساء

دون الرجال، فلا سبيل إلى الرغيف سوى البغاء؟

لو لم تكن أنثى....!

وهذا انسياق في التساؤلات التقريرية المباشرة، بعيدا عن السوية الفنية، فالانفعال قد استغرق الشاعر، وجره بعيدا عن الأصقاع النائية التي يغيم فيها الفكر، «وينحل في أطر الخيال، ويتموه أو يتخضب بالانفعال النافذ البصير، بحيث يشاهد الشاعر الحقائق ماثلة أمامه بذاتها، بدلا من أن تنهار إلى أفكار متجمدة شاخصة، والأبيات السابقة ليست شعرا وليست نثرا، صدر فيها الشاعر عن تجربة الشعر، وعبر عنها بأسلوب النثر، فبدت أدنى إلى الحكمة التشاؤمية، التي تنعى على القدر عماه، وعلى الحياة ضربها دون هدي منها إلى الشعر، الذي يعاني الأشياء أكثر مما يحكم عليها بأحكام الحق والعدل، وكل حكم يظهره الشعر أو يضمره، يكشف عن تسرب القيم العقلية والاجتماعية، فكأن الشاعر لم يتحرر من ربقة الواقع وحدوده ومنطقه التقريري. الشعر هو معاناة للحياة، وليس حكما عليها بمقاييس الخير والشر والعدل والظلم، أو يغدو صنوا للأخلاق وعلم الاجتماع والقانون، والموقف الذي يقفه الشاعر من قيم العالم، يكون مبثوثا في الرؤية التي يتمثله بها»[(3)] ومثل هذه الأفكار-وإن وقعت على إيقاع شجي- تقريرية، تتولى الواقع وتوجزه، وتخلص من الأحداث الجزئية إلى أفكار عامة في المفهوم الأخلاقي والاجتماعي، ومثل هذه الأفكار يطرب لها السياسيون والمصلحون، لأنهم لا يأبهون بالجانب الفني، الذي يأنف من

الفكرة الصريحة المتمالكة والواعية لذاتها تمام الوعي.

والأبيات السابقة تكشف عن بغايا أخريات على هامش القصيدة-كما هو الأمر عند نزار-منهن من صرح باسمها، ومنهن من لم يصرح باسمها. وسواء كان البغاء على حقيقته أو كان بغاء معنويا: كالحواضن والإماء والسائلات والخادمات، وهؤلاء من شخصيات المومس الهامشية، ومثلهن في البغاء «عباس»، جامع الغسالات-الذي يقابل في قصيدة نزار «صعلوك هوى» الذي يروج للبغاء كسمسار الخيول-ومن هؤلاء البغايا الهامشيات ساقطة مثلها هي امرأة شرطي يحرس المبغى تحت إغراء المال-لعنة المدينة، وذلك في مقطع يتطاول بذاته، وينمو نموا غير حتمي الصلة بالقصيدة، وإن لم يفقد الصلة بها، يمعن الشاعر فيه بالسرد، كأنما أصبح موضوعا بجانب الموضوع الأصلي، وله فاجعة مماثلة.

ثم يعمق الشاعر أحلام المومس وتطلعاتها-تماما كبغيّ نزار-فنراها تحلم في بيت الزوجية، حتى تأمن لقمة العيش، وتنال المحبة:

يا ليت حمّالاً تزوجها يعود مع المساء

بالخبز في يده اليسار وبالمحبة في اليمين

وتشير القصيدة إلى طريقة الحل لهذه المأساة المروعة، وتتصور المومس خلاصها-ولو للحظة-في الانتحار، ولكنها تتبين أنه لا يحل المشكلة، لأنه جريمة هو الآخر، وهي لا تستطيع الصبر على عقابه في الآخرة، وكان أحرى بالمومس أن تدرس عقاب الآخرة على مهنتها في البغاء مادام الشاعر منحها هذه القدرة:

«لو أستطيع قتلت نفسي»، همسة خنقت صداها

وإذا اكفهرّ وضاق لحدك، ثم ضاق، إلى القرار

حتى تفخر من أصابعك الحليب رشاش نار

وتساءل الملكان: فيم قتلت نفسك يا أثيمة؟

وتخطفاك إلى السعير تكفرين عن الجريمة

أفتصرخين: أبي فينفض راحتيه من الغبار

ويخف نحوك وهو يهتف: قد أتيتك يا سليمة؟

ثم يثور في نفسها سؤال أساسي وأزلي، يبحث عبثا عن إجابة، هذا السؤال هو: «لم تستباح»؟ والسؤال جوهري في تشخيص المأساة، والبحث

عن سببها اجتماعيا وميتافيزيقيا، يكشف السؤال عن أن نفسها عمياء كعينيها، ملأى بالحيرة واللبس، وكانت أزمتها في البداية أزمة عفة وطهارة، وهي تغدو الآن وكأنها مشكلة حرية وعبودية، ويترافع الشاعر في اتهام الحياة، ويسوق البينات على التعسف والعبث والسادية، وهذا السؤال لم تطرحه قصيدة نزار السالفة على أهميته، ويتردد السؤال ست مرات، مرة مع إحساسها بالأسف الكظيم، وأخرى حين كان الهرّ نائما على الأريكة قربها شبعان، بينا هي-الإنسان-جائعة، فهي لم تحظ حتى بحياة الحيوان، ويتكرر السؤال مع السكارى، فتتطلع إلى «زبون»-كلمة شعبية ذات دلالة واقعية، ويلح السؤال نفسه دون إجابة مع دقة الساعة في أحد المنازل، ثم يتكرر ثلاث مرات لا بيت واحد مع رحيل السكارى، فيرحل حلمها في سد حاجتها مع رحيلهم، ولا نعثر عن إجابة للسؤال، لا لأن الشاعر عاجز عن الإجابة، بل تركه معلقا، إشارة إلى أنه سؤال أزلي.

وقد أورثتها قهقهة السكارى المنصرفين بأملها حقدا على الإنسان/ الرجل، وهو حقد عادل من منظورها المعتل المريض ليس إلا، يتلخص في الانتقام من بني البشر، عن طريق بث الأمراض فيهم، هذه الأمراض الوبائية التي انتقلت إليها من أحدهم، فهي تنتقم لذاتها من ذاتها ومن القدر ومن الرجال، بعد أن تفقد الثقة بالحكمة والرحمة التي تستر الحياة، فهي لا تجد لذة الشهوة في المضاجعة بقدر ما تجد لذة النقمة، وكأن هذه الفكرة التي تطفر من علاقتها، قد أمدتها بشيء من القوة، على الرغم من أنها تثور ثورة مخذولة من ذاتها:

فليرحلوا. ستعيش، فهي من السعال ومن عماها
أقوى، ومن صخب السكارى. فامض عنها يا أساها
ستجوع عاما أو يزيد، ولا تموت، ففي حشاها
حقد يؤرث من قواها.
ستعيش للثأر الرهيب
والداء في دمها وفي فمها. ستنفث من رداها
في كل عرق من عروق رجالها شبحا من الدم واللهيب
شبحا تخطف مقلتيها أمس، من رجل أتاها
سزده هي للرجال، بأنهم قتلوا أباها

وتلقفوها يعبثون بها، وما رحموا صباها

وإذا كانت موجة الحقد التي أورثتها المدينة للمومس على الرجال، وكانت صورة الرجل قاتمة إلى حد الثأر والانتقام، فهل كل الرجال كذلك؟ وبمعنى آخر: هل الرؤية قاتمة إلى هذا الحد؟ من الجميل جدا أن تكون موجة الحقد التي زرعتها المدينة في قلب المومس العمياء لم تطمس الرؤية على الحقيقة، لقد تولد من حقد المومس على الرجل في المدينة تعاطف مع البشر عامة، والقرويين منهم خاصة، ونرى صورة أخرى للرجل الطيب/ الجائع/ البائس، مثلها مثل أبيها، فإذا كانت المرأة مقهورة في جسدها، فالرجل مقهور بكدّه وتعبه أمام مستغليه، مما يرفع عنه في هذا السياق خطيئة العرض، ويجعله ضحية مثل البغيّ، فالمصيبة عامة، والمصير مشترك، والجميع ضحايا، وهذا التغني بالمصير المشترك تراث شامل وعام لدى شعراء الواقعية:

وكأن موجة حقدها وأساها

كانت تقرّب من بصيرة قلبها صورا علاها

صدأ المدينة وهي ترقد في القرارة من عماها

كل الرجال؟ وأهل قريتها! أليسوا طيبين؟

كانوا جياعا-مثلها هي أو أبيها-بائسين،

هم مثلها-وهم الرجال-ومثل آلاف البغايا

بالخبز والأطمار يؤتجرون، والجسد المهين

هو كل ما يتملكون، هم الخطاة بلا خطايا

ويفيض السياب على لسان المومس في وصف فئة أخرى من الناس، فهم قساة غاضبون، جبابرة، صواعق، ثم يتحدث عن سور مقام بين البغايا والسكارى، وهذا السور رمز للتركيبة الاجتماعية الضاغطة، وبقانون التداعي يذكره السور بقصة يأجوج ومأجوج، التي ذكرها القرآن الكريم في سورة الكهف، ولكن الشاعر لا يكتفي بالصورة القرآنية، فيضيف إليها من تزايدات الأساطير الشعبية، من أن يأجوج ومأجوج يلحسان السور بلسانيهما كل يوم، حتى يرق كقشرة البصل، ويدركهما التعب، فيقولان: غداً سنتم العمل وفي الغد يجدان السور قد عاد إلى سابق عهده قوة ومتانة.. وهكذا، حتى يولد لهما طفل يسميانه «إن شاء الله»، فيحطم السور، ويقارن السياب بين

السورين: الأسطوري الذي هدم، وسور المومس الذي امتنع عن الهدم، ثم يغرق في سوداوية الحياة والمصير الأسود، فالناس في نظر المومس صنفان، وبالرغم من هذه السوداوية يحمد للشاعر أنه خلق جسرا من التعاطف بين المومس والبشر في صنف من الرجال، وكانت هذه الرؤية الصحيحة-لم طورها الشاعر وترك لها بعدا في رسم الصورة الكلية للمجتمع-كانت حرية أن تعلق بها القلوب، على غرار النداء الذي وجهه ناظم حكمت إلى عبد الوهاب البياتي، ولكان السياب أكثر عافية، ولما سقط في هذا التناقض الذي سقط فيه على لسان المومس:

زور.. وكل الخلق زور
والكون مين وافتراء

إنها ثورة غير عادلة، فليس كل الخلق زورا، والشاعر نفسه أثبت أن هناك أناسا طيبين، وليس الكون مينا ولا افتراء، ودوامة اليأس لا تشفع لمثل هذا التناقض، ونوبة اليأس هذه التي جعلت المومس تتمنى تدمير المدينة تدميرا شاملا وهي أمنية نجدها عند «حفار القبور»، مع فارق أن حياته ورزقه مرتبطان بالتدمير، وليس كذلك المومس:

ليت النجوم تخر كالفحم المطفأ، والسماء
ركام قار أو رماد، والعواصف والسيول
تدك راسية الجبال، ولا تخلف في المدينة من بناء
أن يعجز الإنسان عن أن يستجير من الشقاء
حتى بوهم أو برؤيا، أن يعيش بلا رجاء...
أو ليس ذاك هو الجحيم؟ أليس عدلا أن يزول؟
شبع الذئاب من القمامة في المدينة، والخيول
سرّحن من عرباتهن إلى الحظائر والحقول،
والناس ناموا-وهي ترتقب الزناة بلا عشاء

إن المومس العمياء، زهرة المستنقعات، تعبّ من الوحل والطين، ولكنها في نفس الوقت تشع ضحى، تسخر من فقدان العدل في عراق يومئذ، فتدفع المومس العمياء التي لا تبصر أجرا لسماسرة اللحم البشري، ربع دينار في الليلة عن مصباح غرفتها، في الوقت الذي يجثم فيه العراق على بحيرة من الزيت:

ويح العراق! أكان عدلا فيه أنك تدفعين
سهاد مقلتك الضريرة
ثمنا لملء يديك زيتا من منابعه الغزيرة
كي يثمر المصباح بالنور الذي لا تبصرين؟

وفقدان العدل في عراق البترول جعل المومس العمياء تغرق في وصف ظلمات بعضها فوق بعض، تحولت فيها المدينة إلى هرة تأكل بنيها عندما تجوع، وهي صورة كثيرا ما وصفت بها المدينة، ثم تموت ابنتها «رجاء» وكانت عزاءها في الحياة، ولعل اختيار الاسم يكون مقصودا ليوقع الشاعر من خلاله على إحياء الأمل واليأس في حياتها وموتها، على سبيل النزعة العربية في التيمن بالأسماء، من قبيل التوهم أن للإنسان نصيبا من اسمه، ومن نفس الباب جعل السياب اسم المومس قبل احترافها للاسم «سليمة»، يتحول إلى «صباح» فيما بعد، واختيار الأسماء يبرز البعد الاجتماعي، و«رجاء» أحد الرموز بهذا المعنى في قصيدة السياب.

وإذا كانت «رجاء» عزاء مصيبة، وربيع قفر، ونقاء فجور، وخلاصة موعود، فقد كانت هذه المعاني السامية النبيلة مصحوبة بآلام مبرحة، فهي تشرب لبنا رنقته الخطيئة، وتمتص من ثدي أمها أوشال ما خلفته أشداق الذئاب البشرية، وكانت-وهي البريئة-تصرخ من الجوع لحظة مضاجعة الزناة لأمها، والمصير الأسود في انتظارها، ومادام الأمر كذلك فتضحية الأم واجبة (برجائها)، رحمة بابنتها، فظلمة اللحد أفضل لها من حياة لا مكان فيها للنور والبسمة إلا للمترفين، وهي تضحية إجبارية، ليست اختيارية، يعلل بها المصابون أنفسهم، وهذا الاستشهاد الإجباري هو الذي يمنح العمل الفني قدرا كبيرا من المأساوية في جو الصور الشعرية.

والسياب في نزعته الرومانسية المتمادية، لا يدع للمومس منفذ ضوء أو بارقة أمل، وتنتهي القصيدة نهاية قاتمة، بباب يغلق، بعد أن هدأت ضجة الشوارع، والمومس على انتظارها، ولم تسمع إلا رنين أقفال الحديد، وتنتهي ليلة من ليالي المومس العمياء، ولكن الشقاء لا ينتهي، ويكون السياب في استلهامه الواقع الإنساني قد اقتصرت واقعيته على الانتقاد، ولم يقدم الحل المرجو منه للمأساة.

وجاءت البغيّ عند أمل دنقل في لوحة جزئية من لوحة كبرى، حيث

أفرد لها مقطعا من قصيدته «العشاء الأخير»، والتي أرخها الشاعر في ديسمبر 1963، ونشرت في ديوانه «البكاء بين يدي زرقاء اليمامة»، ونذكر المقطع كاملا، فقصره يسمح بذلك:

عندما يبتلع «الكورنيش» أضواء الغروب
تسعل الظلمة فيه والبرودة
يحمل الجوع إلى العار.. وليده
كلمات..
ثم تنسل من البرد.. لدفء العربات
والمصابيح: شظايا قمر.. كان يضيء
حطمته قبضة الطاووس فوق الطرقات
ثم أهدته إلى النسوة.. كي يصلبنه فوق الصدور
يتباهين به.. وهو رفات!
كلمات.. كلمات..
ثم تنسل من البرد لدفء العربات
وأنا «يوسف» محبوب «زليخا»
عندما جئت إلى قصر العزيز
لم أكن أملك إلا قمرا
(قمرا كان لقلبي مدفأة)
ولكم جاهدت كي أخفيه عن أعين الحراس،
عن كل العيون الصدئة
.. كان في الليل يضيء!
حملوني معه للسجن حتى أطفئه
تركوني جائعا بضع ليال..
تركوني جائعا..
فتراءى القمر الشاحب-في كفّي-كعكة!
وإلى الآن.. بحلقي ما تزال..
قطعة من حزنه الأشيب.. تدميني كشوكة!

كما هو واضح لم يرصد الشاعر علاقات هذه المنحرفة بغيرها، ولم يذكر من أحلامها وتطلعاتها شيئا، كما أنه لم يعط تصورا للخلاص، وليس

ذلك عن قصور في الشاعر ولا في الرؤية، وإنما هو راجع إلى التكنيك الفني الذي يعتمده الشاعر، فصورة المنحرفة إحدى مفردات القصيدة كاملة، بل لا يكتمل فهمها إلا من خلال وضعها في سياق العمل الفني ككل، ومن ناحية أخرى هي مذهب الشاعر في التعبير بالصورة دون تدخل منه بالشرح والتفسير، والتبرير والتفلسف، ولذلك فهو إلى مناط الشعر أكثر من نزار ومن السياب، لابتعاده عن الثرثرة، واعتماده لغة التكثيف والرمز الشفيف، والواقعية الإنسانية، ولغة التضاد، وكل ذلك عن طريق الصورة المشعة بذاتها، دون أن يقول الشاعر من عندياته شيئا.

لا نلمح في القصيدة إلا نظرة الشاعر إلى المنحرفة، والضغوط الواقعة عليها، فنظرته إليها سلبية بشكل ما، فهو لا يوقع اللوم عليها كلية بقدر ما يسقطه على الضغوط الاجتماعية عن طريق الإيحاء، لازم الصورة الشعرية، وبنفس الإيحاء يثور الشاعر على المدينة وما ترمز إليه من فروق طبقية في ثورة عادلة كل العدل، وظلم المدينة هنا ليس ظلما استعماريا-كما كان عند السياب ليس إقطاعيا-كالسياب ونزار-فكلاهما كان مقضيا عليه في القاهرة سنة 1963 م فقد قضي على ذيل الاستعمار في معركة 1956 م، وتحديد الملكية طلع بالقضاء على الإقطاع، كما أن القوانين الاشتراكية في أوائل الستينيات حدّت من رأس المال، ومع ذلك فالفروقات مازالت موجودة وبشكل حاد في المدينة، فالإقطاع ورأس المال مازالا يعيشان في مهرباتهما من القوانين، كما أن فئات طفيلية نشأت مع العهد الجديد وكونت طبقية غير مسماة، تتمتع بمزايا الإقطاع ورأس المال، فالترف موجود لم يتغير، ولم تكن الاشتراكية كافية للقضاء على الفقر السائد في الطبقات الدنيا، وكان كثير من الأموال المصادرة ذاهبا إلى المشاريع والتسليح.

مازال رأس المال موجودا بشكل أو بآخر، يستفز الفقراء المجهدين.

الشاعر لم يكن حاسما في سلبيته تجاه المنحرفة، فهناك قدر من التعاطف والرثاء حيالها، والإشعار بأنها ضحية الجوع والمرض، فهي نبتة من طبقة الشاعر الجوعان هو الآخر، وكل مشكلتها أنها لم تقاوم، كما قاوم الشاعر، فسقطت بمجرد سماعها لكلمات، ولم تكن في حاجة إلى تبرير ولا إلى معطى فلسفي، إذ يكفيها تعليلا وفلسفة أنها جائعة مريضة بردانة، وإذا كان للأديب مادة واحدة، هي «إنسان اليوم في المدنية الحديثة»-كما

يقول شامفلوري Champflory، المؤسس الشرعي للواقعية-وأن يتجرد من كل محاباة، وأن يكون لا شخصيا قدر الإمكان، وألا يكتب شيئا من عندياته[5]، فإن أمل دنقل كان واقعيا لهذه المبادئ أكثر من الشاعرين الآخرين.

في اقتضاب غاية في التركيز، في الأسطر الخمسة الأولى يحدد الشاعر إطاري اللوحة زمانا ومكانا، المكان متعين هو مدينة القاهرة، وعلى وجه التحديد هو «كورنيش» النيل، هكذا باستعمال لفظة عامية، تستلهم روح الشعب، كما استلهم السياب في قصيدته أغنية شعبية قديمة «يا سليمة،، يا سليمة. نامت عيون الناس. آه.. فمن لقلبي كي يتيمه؟». وزمان القصيدة هو أول الليل، واللون الأساسي في أرضية اللوحة هو الظلمة تتحرك فيها الأضواء الشاحبة المتناثرة هنا وهناك، والأحاسيس: سعال، برودة، جوع/ وهو ترتيب تنازلي يقف منه الشاعر على سبب المشكلة في وجهها الاجتماعي، فالجوع سبب البرودة، والبرودة أدت بدورها إلى السعال/ مظهر المرض، والجوع بما أدى إليه هو الذي سيدفع المرأة للعهر والرذيلة، بعد أن يحطم فيها روح المقاومة، ويتلخص الحدث في: كلمات.. ثم تنسل من البرد لدفء العربات. السيناريو كاملا بين راكب السيارة المكيفة والفقيرة المريضة البردانة ركزه الشاعر في «كلمات»، ربما كانت كلمات غزل، أو إغراء، ربما كان عليها بعض الردود تمنعا أو استجابة، المهم أن هناك حوارا طال أو قصر لا يهم الصورة الشعرية في قليل أو كثير، تركه الشاعر للقارئ يكمله، فالتكملة سهلة ميسورة، واستخدام الشاعر حرف العطف «ثم» يترك فاصلا زمنيا بين الكلمات والانسلال داخل العربة، وقد وفق الشاعر في وضع مفارقة جزئية بين البرودة ودفء العربات ساعد على إضعاف روح المقاومة في هذه المنحرفة.

ثم تأتي صورة «المصابيح/شظايا قمر» القمر رمز للضمير والعفة والمثال، وتحطم هذا الرمز/ القيمة لدى أصحاب السيارات في المدينة، وأراقوا دماءه في الطرقات، ووزعوا شظاياه على الساقطات اللواتي صلبنه فوق صدورهن متباهيات به، هذه الصورة المبتكرة تتسامى عن الأعراض والجزئيات، وتشير إلى الأصقاع البعيدة، حيث تبدو حقائق الأشياء أطيافا نائية في عالمها الأول، «وتلك هي وظيفة الخلق في الشعر، حيث تتغنى مظاهر الفكر المتفكر، الواعي، وحيث تسقط حدود العالم الحسي والتقرير

والإدراك.. فلا يعود فهم المعاني والحقائق، بل يبصرها في أشكال مستفادة من الواقع الحسي، وإن كانت غريبة عنه، لا توجد فيه بذاتها»[6].

وفي الجزء الثاني من المقطع، يتقنع الشاعر بقناع من التراث الديني، فيختبئ وراء «يوسف» بن يعقوب، وقصته مع «زليخا» امرأة العزيز، حيث جيء به إلى قصرها-رمز الترف-وقد كان الشاعر مجردا من متاع الحياة-كالمنحرفة-وليس لديه من زينة الدنيا وبهجتها إلا «قمر»-الرمز الذي يملكه الجميع-ولكنه استمد منه الدفء، أي أنه لاذ بالمثال الذي يمتلكه، واعتصم به من السقوط، وجاهد في الحفاظ عليه، وكانت نتيجة صلابته وتمسكه برموزه النبيلة أن أدخل السجن، وذاق فيه ألوان الحرمان والجوع، وتحول القمر/المثالي أمام عينيه في السجن إلى كعكة، ولا تزال في حلقه مرارة هذا الحزن الأشيب، لأنه سقط هو الآخر في نهاية الأمر والتهم قمره.

إن صورة يوسف/الشاعر في وضعها بجانب صورة الساقطة، خلقت الأمثولة الأخلاقية، التي تحدث عنها فلوبير، فإذا كانت الصورة الأولى تعبر عن السقوط السهل بين براثن المترفين، وتعبر عن تحطيم القيم والتنازل عنها، فإن الصورة الثانية مشرقة مليئة بالكفاح والنبل والحفاظ على القيم، وهذا هو ما يولد درامية القصيدة بشكل أفضل.

ولكننا نلمح في آخر المقطع الثاني قدرا من التبرير للساقطة، والاعتذار عنها، فالجوع كافر، والشاعر أحس به، ونفرنا منه، ولكنه لم يسقط سقوط السياب الذي أغرى السكارى بمضاجعة المومس، ولذا فإن حزن أمل دنقل وثورته على المدينة عادلان، وخلاصة المفارقة في هذا المقطع أنه تجلت فيه ثنائية: الواقع/المثال، الأولى صورة واقع حطم مثله استجابة لواقع المدينة القاسي، والثانية صورة المثال في اعتناق المبدأ الذي قاوم الواقع وضراوته، فأذاقه الواقع لباس الجوع والخوف، حتى أرغم على التهام قمره الشاحب تحت وطأة الجوع، فهل كان الأجدى عليه السقوط من الوهلة الأولى كما فعلت المنحرفة، فيوفر على نفسه-كما وفرت-ضراوة المقاومة، مادام المآل هو السقوط، إذ الواقع أقوى من المثال؟ لا نظن الأمر كذلك، فقد سبق أن الاستشهاد الاضطراري غير الاختياري، والذي يسقط في المعركة مقاتلا عنيدا غير الذي يستسلم للطغيان دون قتال، الأول يموت حيا، والثاني يحيا ميتا، وثنائية: الواقع/المثال، هي أقوى لغة التضاد وهي أبرز لغات المدينة.

هذه الساقطة في «البكاء بين يدي زرقاء اليمامة»، تصبح ساقطات في الديوان التالي «العهد الآتي»، في المقطع الرابع من قصيدة «سفر ألف دال»، ولا ندري إن كان من المصادفة البحتة أن تجيء صورة الانحراف الجنسي عند الشاعر في المقطع الرابع، أم أن هذا مقصود؟ وبذلك تعم صورة الانحراف، وتصبح شاملة، أو تمثل ظاهرة في المدينة، مما يذكر بالسياب، الذي جعل بغداد مبغى كبيرا، وأرانا صورا من المومسات على هامش المومس العمياء، وأيضا بنزار قباني، الذي لم يتحدث عن بغيّ واحدة، وفرّق ما بين المومسات عندهما وعند أمل دنقل، أنهما أفردا للبغاء قصائد، بينما جعله أمل دنقل جزءا من قصيدة، وفرق آخر، هو أن الشاعرين صوراه احترافا رسميا معترفا به في المدينة وليس الأمر كذلك عند أمل دنقل، والشعراء الثلاثة صادقون، لأنهم ينتقون صورهم من واقع المدينة، فأصبح من المهربات على الطريقة التي تكشف عنها صور أمل دنقل في قصائده.

يقول «الإصحاح الرابع» من «سفر ألف دال»:

تحبل الفتيات

في زيارات أعمامهن إلى العائلة

ثم يجهضهن الزحام على سلم «الحافلة»

وترام الضجيج!

تذهب السيدات

ليعالجن أسنانهن فيؤمن بالوحدة الشاملة!

يا أبانا الذي صار في الصيدليات والعلب العازلة

نجّنا من يد «القابلة»

نجنا. حين نقضم-في جنة البؤس-تفاحة العربات

وثياب الخروج!!

نضيف هنا-زيادة عما قيل في القصيدة السابقة-دقة ملاحظة الشاعر، في التقاط الصورة من الواقع اليومي، ورفعها إلى مستوى النموذج الذي يشكل ظاهرة في المجتمع، فتكتسب الشمول والطابع الإنساني، وتظهر هذه الدقة في التعلاّت التي يقدمها كل من الفتيات والسيدات، فهي تارة في زيارات الأعمام للعائلة، وتارة أخرى في الذهاب إلى طبيب الأسنان، كما تظهر في رصد الوسائل لمنع الحمل، فهو مع الفتيات في الزحام على سلم

الحافلة وترام الضجيج وهو تعبير غاية في روعة الابتكار وصورة من التجليات الكنائية المفادة من المدينة، فالترام والحافلة مزدحمان ازدحاما، حتى أصبحا منتفخين كالحامل، مما يتسبب في إجهاض الفتيات، إجهاضا اضطراريا.

وهناك الإجهاض الإرادي، الذي نراه في «القابلة» وهي وسيلة بدائية، وقد استحدث العلم والمدنية والحضارة أسلوبا أرقى في هذه العقاقير والعلب العازلة، التي تغص بها الصيدليات، وهو تطور علمي، خفف عن الساقطات كثيرا من معاناة السقوط في الرذيلة، ومن هنا التعبير عنه بمثل «أبانا الذي في الصيدليات» فهو وإن كان تعبيرا يكشف عن ثقافة الشاعر، وفقهه بالتراث الديني «الكتاب المقدس»، ومنسجم مع الروح العام للديوان «العهد الآتي» شأنه في ذلك شأن التسميات الأخرى من إصحاحات وأسفار ومزامير، غير أنه جاء هنا في مكانه وغير مجتلب للإعراب عن هذه الثقافة، ولا يهم الساقطة من الحضارة ومستحدثاتها العلمية أكثر من هذا العقار، وهو تعبير سقطت فيه صور التعبير التقليدية من تشبيه واستعارة، وحتى الرمز نفسه، لقد استطلع الشاعر المعاني التي انطوت عليها دلالات الأحداث اليومية، وهي أحداث تسقط من الإنسان الذي ينشغل عنها ببؤسه الخاص فلا يتفطن إليها، إن هذا العارض الجزئي العابر يغدو مادة خصبة للشعر، إذا وفق الشاعر إلى استكناه علاقاته الخفية، وخلص إلى وجه ارتباطه بالمصير العام، في نمو وتطور يجعل الجزئي صنوا للتجربة الإنسانية العامة.

بقيت ملاحظة تفرض نفسها على البناء الهندسي في هذا الإصحاح، ذلك أنه مكون من وحدات ثلاث، وحدة للفتيات وأخرى للسيدات، والثالثة ابتهال للمستحدث العلمي لمنع الحمل وبيان ثمن السقوط، تقابل الوحدات الثلاث قواف التزم بها، فكل وحدة توجد بها ثلاث قواف تتكرر في كل وحدة، إحدى القوافي، وهي الجيم المسبوقة بحرف الرّدف تأتي في نهاية الوحدات الثلاثة، كما أن عدد الأسطر في الوحدتين: الأولى والثانية، أربعة، والوحدة الوسطى ثلاث، وهذا في حد ذاته لا يخرج البناء الهندسي عن الانسجام، لاسيما أن إحدى القوافي-واللام والتاء المربوطة-تكررت مرتين مع كل وحدة من الوحدتين: (الأولى، الثانية)، ولكن الذي خرج عن هذا الانسجام البديع المقصود بالتأكيد، هو مكان القوافي من كل وحدة، فبينما المكان متحد تماما في الوحدتين الأوليين، نجد الوحدة الأخيرة اتفقت مع

الأولين في القافية الأخيرة، وبدلت مواقع القافيتين الأخريين، ولولا هذا التبديل لكان الانسجام في الشكل على أتم ما يمكن الوصول إليه في البناء التشكيلي.

ويبدو أن أمل دنقل قد أعجب بصورة الإجهاض وحبوب منع الحمل، فقد سبقت له في قصيدة «يوميات كهل صغير السن» من ديوان «البكاء بين يدي زرقاء اليمامة»، وجاءت الصورة مقطعا برقم 9 من القصيدة:

جاءت إلي وهي تشكو الغثيان والدوار
(.. أنفقت راتبي على أقراص منع الحمل)
ترفع نحوي وجهها المبتل
تسألني عن حل
هنأني الطبيب! حينما اصطحبتها إليه في نهاية النهار
رجوته أن ينهي الأمر.. فثار (.. واستدار
يتلو قوانين العقوبات عليّ كي أكف القول!)
هامش:
أفهمته أن القوانين تُسنُّ دائما لكي تخرق
أن الضمير الوطني فيه يُملي أن يقل النسل
أن الأثاث صار غاليا لأن الجدب أهلك الأشجار
لكنه.. كان يخاف الله.. والشرطة.. والتجار

والصورة هنا ليست فقط مطوّرة لصورة العهد الآتي «يا أبانا الذي في الصيدليات والعلب العازلة. نجنّا من يد القابلة»، وإنما ربطت الظاهرة الاجتماعية بارتفاع الأسعار مع الفقر العام «الجدب أهلك الأشجار»، مع ظواهر فنية من حوار نفسي داخلي، وهوامش داخلة في بنية العمل الفني.

وفي المقطع السابع من هذه القصيدة نجد صورة أخرى لفتاة «مدينية» تعمل على الآلة الكاتبة «تايبست»، والصورة تعتمد على التقاط اللفتات الذكية الدالة على ما يجري بداخل النفس من حركة هزازة:

تدق فوق الآلة الكاتبة القديمة
وعندما ترفع رأسها الجميل في افتراق الصفحتين
تراه في مكانه المختار.. في نهاية الغرفة
يرشف من فنجانه رشفة

يريح عينيه على المنحدر الثلجي في انزلاق الناهدين
(عينيه هاتين اللتين
تغسل آثارهما عن جسمها-قبيل أن تنام-مرتين)
وعندما ترشقه بنظرة كظيمة
فيسترد لحظة عينيه: يبتسم في نعومة
وهي تشد ثوبها القصير فوق الركبتين
في آخر الأسبوع
كان يعد-ضاحكا-أسنانها في كتفيه
فقرصت أذنيه..
وهي تدس نفسها بين ذراعيه.. «وتشكو الجوع»

إن الجملة الأخيرة «تشكو الجوع» تحتل أهمية قصوى في الصورة كلها، فهي وحدها تلقي مسحة تفسيرية على صورة الموظفة المدينية، التي تنهزم مقاومتها، هكذا أراد لها الشاعر، ولكنها في حقيقة أمرها عبارة سقطت إلى أمل من قصائد نزار والسياب، ولم تنجح في تفسير انتهاء المقاومة، ولكنها تخل بالنموذج العصري الذي ابتدعه الشاعر، فمنذ أن عرفت المرأة طريق العمل لم يعد الجوع مبررا للسقوط، وإنما المبرر السائد عند هذا النموذج يكمن في طموحات أبعد إلى الرخاء، وربما الاستمتاع.

ولكن يهمنا هنا أن الصورة مثال جنسي لحركة العين في المكان، يعكس الشاعر الطريقة التي تنتقل بها العين، في بادئ الأمر يوجه انتباهنا إلى هذه الموظفة في مكانها أمام الآلة الكاتبة، ووضع مقابلها في الركن البعيد من الغرفة هذا الكهل المراهق، والوعي المحتد هو الذي يحدد معالم الموقف ومدى الانتباه، فالطريقة التي يصف بها المكان «المنحدر الثلجي» و«غسل آثار العينين» و«النظرة الكظيمة» والابتسام في نعومة «وشد الثوب القصير فوق الركبتين».. تنبئ عما يدور داخل النفس، كما أن معظمها من نسج الخيال، وعن طريق وعي الشاعر وخياله تحركت القصيدة في اندفاعها وإيقاعها الشهواني الذي يبدأ بالموظفة وينتهي بها، ودون شك هي قصيدة تضرب جذورها في أعماق المدينة، فهي تعرض مشهدا يحتوي على كل العناصر التي تجعل من واقع المدينة ما هو عليه، متميزا في إمساك الشاعر بفكرته وهي تعمل، وربطه إياها بما يرى «وذلك يجعلها قطعة متحركة من

موسيقى الوعي، متمكن منها تمام التمكن»[7].

ومجيء المومس جزءا من قصيدة لم يكن خاصا بالشاعر أمل دنقل، فقد رأيناه قبل ذلك عند شاعر مصري آخر هو أحمد عبد المعطي حجازي جزءا من قصيدة كذلك، ولكن البغيّ هذه المرة ليست عربية، بل هي يونانية، من بقايا الجالية اليونانية التي استوطنت مدينة الإسكندرية، وهي محترفة، ولا تدخل في نوعية المهرب عند أمل دنقل، وهي مع احترافها تعرض نفسها على مشتري الأعراض في الشوارع، وهو ملمح نجده عند الشعراء المصريين، فليس مصرحا في مصر بدور البغاء، وجاءت بغيّ حجازي في المقطع الثاني من «يوميات الإسكندرية»:

«ماري» التي أنقدتها من رجل الشرطة، قبل ليلتين
رأيتها في الليل تمشي وحدها على البلاج
تعرض ثديها الأثيني لقاء ليرتين
وبعد أن جزنا الطريق مسرعين
واصطفق الباب، وأحكم الرتاج
قصت عليّ قصة الشاب الذي أنقذها، من ليلتين
ثم بكت.. وابتسمت
وكان القمر الغارب يملأ الزجاج[8]

والشاعر أيضا في هذه القصيدة يحدد الزمان والمكان-إطاري اللوحة-والحدث سريع، لكنه مكتمل، بما عرف عن الشاعر في فتراته الأولى من عفوية ناضجة، والإحكام الفني واضح، افتتحت وختمت الصورة بلقاء الشاب مع «ماري» وشتان بين اللقاءين، وعلى طريقة الإخراج السينمائي، ألقى الشاعر موجة من نور القمر غمرت الزجاج، ولا نكاد نحس هنا بثورة على المدينة مثل التي كنا نراها مع الشعراء السابقين، بل نكاد نحس بأكثر من التعاطف، لأن البطل ممتن لهذه الليلة.

أما الشاعر صلاح عبد الصبور، فقد طرب أيما طرب لمثل ليلة حجازي في قصيدته «أغنية من فيينا»[9]، وكانت قصيدته غزلا جنسيا حادا في كثير من الإحساس بالرضا-إلى هذا الحد-حيث قامت هذه الليلة بما يسقى الشاعر من عطش، ويطعمه من سغب، ويهديه من حيرة:

أقول، يا نفسي رآك الله عطشى حين بلّ غربتك

جائعة فقوّتك

تائهة فمدّ خيط نجمة يضيء لك

فإذا كانت بطلة حجازي أثينية في الإسكندرية، فهذه البطلة غريبة في بلد غريب، ولذا كان شاعرنا لا يعنيه إدانة للمجتمع في شيء، ومثل هذه الظاهرة لا تشكل أي نوع-لدى الشاعر-من رفض، وتصبح المدينة عندئذ إشارة محايدة، ونقصد من هذه التسمية أن المدينة توصف لذاتها، دون توظيف في الأغراض الاجتماعية، أو السياسية، على عكس المدينة عند السياب ونزار وأمل دنقل، وحجازي على استحياء، حيث كانت شخصياتهم الهامشية مدينة موظفة في إدانة الأوضاع الاجتماعية، فهي مدائن غير محايدة، ولكنها مدائن وسائطية أي أنها مدن/مجال، ينفذ منها الشاعر لأغراضه.

شخصيات الموس الهامشية:

هذه الشخصيات عند السياب تكاد تكون صورة مكررة من الموس، من حيث معرفتها لحقيقة نفسها ووضعها الاجتماعي، فـ «المخبر» كما يصوره السياب[10] يعرف نظرة الآخرين إليه، من أنه حقير، في خدمة الغزاة، وبلا ضمير، وأنه غراب يرمز للخراب والدمار، ومع ذلك فهو يصر على المضي في مهمته، غير عابئ بالآخرين، ناظرا إلى نفسه بمنظور آخر، حيث هو القوي، القدير، حامل الأغلال، ممثل للمصير والقضاء:

أنا ما تشاء: أنا الحقير

صبّاغ أحذية الغزاة، وبائع الدم والضمير

للظالمين. أنا الغراب

يقتات من جثث الفراخ. أنا الدمار، أنا الخراب!

شفة البغيّ أعف من قلبي، وأجنحة الذباب

أنقى وأدفأ من يديّ

لكنما أنا ما أريد: أنا القوي، أنا القدير.

أنا حامل الأغلال في نفسي، أقيّد من أشاء

بمثلهن من الحديد، وأستبيح من الخدود

ومن الجباه أعزهن. أنا المصير، أنا القضاء

ومع صحة الرؤية في المنظورين، غير أن الشاعر أدى ذلك بلغة سطحية وتقريرية، تعتمد تعداد الصفات بتوال خال من روح الشعر، وإذا كانت مومس السياب تدرك لماذا ينصرف الناس عنها، وتتحدث عن مقدرتها في إرضاء الزناة كالأخريات، فإن المخبر لم يقدم مثل هذه المقدرة في استرضاء الآخرين كي يخففوا من حدة نظرتهم إليه، ولكنه يفاجئنا بهذا التحدي منذ البداية، إعلانا منه عن صفة الإجرام المتأصلة في أعماقه.

و«المخبر» يتقوى على مهمته، فيكرر على مسمعه-ومسمع من كان على شاكلته-المعاني التي تقتل الضمير فيه، حتى يتخلص من وخز الضمير، مستفيدا من وليم شكسبير في مسرحية «ماكبث»، في أن يقتل الجريمة بالجريمة:

أثقل ضميرك بالآثام فلا يحاسبك الضمير
وانس الجريمة بالجريمة، والضحية بالضحايا
لا تمسح الدم عن يديك، فلا تراه وتستطير
لفرط رعبك أو لفرط أساك.. واحتضن الخطايا
بأشد ما وسع احتضان تنجُ من وخز الخطايا

وهذا الوعي بحقيقة النفس-كما نراه-يخل بالتصوير الدرامي للشخصية، فالمفروض أن «المخبر» ضد الثقافة، أو هو ممن يجهل دورها، فمن أين له الوقوف على هذه المعاني التي لا يصل إلى أصقاعها إلا شاعر كبير؟ إنها ثقافة الشاعر، خلعها على المخبر، وجعله يتطاول إليها، وهي ليست من مدركاته، أليس هو القائل:

لم يقرؤون وينظرون إليّ حينا بعد حين
كالشامتين؟
سيعلمون من الذي هو في ضلال

هذا النموذج من الشخصيات الهامشية عند السياب،. يقوم بنوع من استرجاع بدايته في صراع الحياة، فيكشف عن حالته الأولى-كما فعل السياب مع المومس العمياء-فنراه بدأ أجيرا، واستمرأ بيع نفسه في هذه المهمة القذرة، ويشبهه السياب بالمرضعات المؤجرة، ونساء الهند اللواتي يؤجرن لندب الموتى، وهي صورة لا تترك أثرها في القارئ العربي الذي يجهل هذه العادات في الهند:

في البدء لم أك في الصراع سوى أجير
كالبائعات حليبهن، كما تؤجر-للبكاء
ولندب موتى غير موتاهن-في الهند النساء
قد أمعن الباكي على مضض، فعاد إلى البكاء!

والمخبر يبرر-كالمومس-اختياره للطريق السهل، وفي رأيه أنه لا يحلم، بل هو واقعي إيجابي على طريق الخونة في قول «نعم» للمشاريع الاستعمارية أو المصالح الطبقية، فالذي يهمه أن يحل مشكلته، ويؤمن لقمة عيشه، وليأت بعد ذلك الطوفان:

سحقاً لهذا الكون أجمع، وليحل به الدمار
مالي وما للناس؟ لست أباً لكل الجائعين
وأريد أن أروي وأشبع من طوى كالآخرين
فلينزلوا بي ما استطاعوا من سباب واحتقار
لي حفنة القمح التي بيدي ودانية السنين
- خمس وأكثر... أو أقل-هي الربيع من الحياة
فليحلموا هم بالغد الموهوم يبعث في الفلاة
روح النماء، وبالبيادر وانتصار الكادحين
فليحلموا إن كانت الأحلام تشبع من يجوع

ونهاية المخبر هي الانسحاق، وانتصار الحقيقة ولو جزئيا، وهي نهاية ليست نابعة من التصوير الدرامي، بل هي لصيقة به، جاءت على غرار النهايات في شخصيات السياب كالمومس وحفار القبور:

إني سأحيا لا رجاء ولا اشتياق ولا نزوع،
لا شيء غير الرعب والقلق الممض على المصير
ساء المصير!
رباه، إن الموت أهون من ترقبه المرير
ساء المصير:
لم كنت أحقر ما يكون عليه إنسان حقير؟!

وفي سنة 1970 كتب عبد الوهاب البياتي قصيدة بنفس العنوان «المخبر»، وهي في ديوانه «يوميات سياسي محترف»، ولم يتحدث من داخل الشخصية، كما فعل السياب، بل تحدث عن «المخبر» بضمير الغائب، منتهجا أسلوب

الهجاء المباشر، فيدمغه بادعاء الثقافة، فهو في الوقت الذي يلوك فيه لسانه شعر المتنبي، يخطئ في البديهي من قواعد الإملاء، ويحفظ من خطب الجمعة أو المآتم بعض المواعظ التي يرددها.

ثم يحصي البياتي مهام «المخبر»، فهو يعد نقود العابرين، ويقوم بدور القواد، يتتبع الأصوات والشفاه، ويفتش حتى في كتب الأطفال، وكل هذه المهام ليكون في خدمة الطغاة، وفي سبيل هذه المهام «يتقن فن الكذب والتزوير» و«يركب كل موجة»، و«يسرق أسلاب الضحايا ساعة الإعدام»، ثم هو كالمومس:

ثدياه ثديا مومس عارية في الشمس

تفتح ساقيها لقاء فلس

وهو لدى البياتي شخصية كريهة يرفضها المجتمع ممثلا في نماذج مختلفة من الشعب:

رأيته في مدن الشرق، وفي أسواقها يبصق في عيونه الحداد

وبائع الخضار والعطار

وهو على الرصيف في مذلة القواد

ولأن البياتي يتحدث عن «المخبر» بضمير الغائب لم نستطع الوقوف على أحلام الشخصية وتطلعاتها إلا استكناها من بعض الصور، لأن هذا الأسلوب ولاسيما الهجائي منه-كما هو عند البياتي-يظل بعيدا عن داخل الشخصية، يضاف إلى ذلك اعتماد البياتي على تعداد الصفات في النموذج الذي يرسمه، تعداداً يفتقر إلى الوحدة العضوية، ولكنه في النهاية يعطي لوحة من الصفات تشكل في مجملها الإطار العام لنموذجه.

والمخبر يتجدد في شعر أمل دنقل، ولكنه يأخذ اسما جديدا، هو رجل «المباحث»، وهو أرقى في وظيفته من مخبر السياب والبياتي، ولذا نحن لا نراه في خدمة السادة بمقدار ما يعمل لحسابه، واكتسب من مهمته طغيانا وجبروتا، بمقتضاهما تألّه في الأرض، ونثبت القصيدة هنا قبل الحديث عنها، وهي بعنوان «صلاة»، افتتح الشاعر بها ديوانه الرابع «العهد الآتي»، تقول القصيدة:

أبانا الذي في المباحث. نحن رعاياك. باق

لك الجبروت. وباق لنا الملكوت. وباق لمن تحرس الرهبوت.

تفردت وحدك باليسر. إن اليمين لفي الخسر.
أمّا اليسار ففي العسر إلا الذين يماشون..
إلا الذين يعيشون يحشون بالصحف المشتراة العيون..
فيعشون.. إلا الذين يشون.. وإلا
الذين يوشون يا قات قمصانهم برباط السكون!
تعاليت. ماذا يهمك ممن يذمك؟ اليوم يومك
يرقى السجين إلى سدّة العرش..
والعرشُ يصبح سجنا جديدا وأنت مكانك. قد
يتبدل رسمك واسمك.. لكن جوهرك الفرد
لا يتحول. الصمت وشمك.. والصمت وسمك.
والصمت-حيث التفتّ-يرين ويسمك. والصمت بين خيوط
يديك المشبكتين المصمغتين يلف الفراشة.. والعنكبوت.
أبانا الذي في المباحث. كيف تموت.
وأغنية الثورة الأبدية.. ليست تموت!؟

القصيدة في مفتتح ديوان الشعر «العهد الآتي»، وهو عنوان يجسد طموح الشاعر إلى استرداد دوره، ويصبح توقه إلى أن يكون نبي عصره وأن تتقدس كلماته هو المحور الكامن وراء جمع مواقفه واختياراته، فهو بعث للنبوءة في الشعر بمنطق القرن العشرين[11]، ومن المتسق مع مفهوم الكتاب المقدس أن يبدأ الشاعر ديوانه بالـ «صلاة» للرب، والصلاة في الأعراف الدينية التقليدية أكثف لحظات الالتقاء الروحي بين العبد والرب.

وإذا كانت الصلاة كذلك فإن السطر الأول من القصيدة يصدم القارئ بتعبير لادع في انتهاك القدسية، فالمقطع الأول ينتمي لعالم الصلوات المسيحية، التي تعارفت على أن «أبانا» في السماوات، ولكن الشاعر شاء له أن يقيم في المباحث، وهو استبدال[*] ينجم عنه دهشة المتلقي نتيجة لضعف احتمالات التوقع، والمفارقة بين السماء والمباحث باعتبارهما طرفي نقيض فيما تمثلان من قيم.

وكما استثارت الفقرة الأولى الكتاب المقدس، استثارت الفقرة الثانية

(*) للتعرف على المصطلح الإستبدالي، انظر، د. صلاح فضل: إنتاج الدلالة الأدبية.

من القرآن الكريم سورة العصر، فيعزف الشاعر على كلمة «الخسر»، ويستحدث معها كلمة «اليسر» ليقوم بتوزيعهما بين إله المباحث الذي يتفرد بالأخيرة، ويجعل الأولى نصيب «اليمين»-وللشاعر من اليمين موقف سلبي- وجاء «بالعسر» ليكون من نصيب «اليسار»-وللشاعر منه موقف إيجابي، وكلا الاتجاهين الرئيسيين في الدولة/المدينة خارج الميزان في منظور المخلوق الغريب الكائن في مؤسسة المباحث.

ولا يستثني من الخسر إلا المداجين والمنافقين والماشين في فلك رجل المكائد، فيملؤون الصحف المشتراة بأكاذيبهم، أو الذين يلتزمون الصمت، وجعلهم الشاعر مع المداجين من باب «الساكت على الظلم شيطان أخرس»، وهنا يوفق الشاعر في توظيف البلاغة القديمة، حيث يقوم بعملية تنغيم موسيقي في داخل السطر الشعري، فيجمع بين الجناس والترصيع بتصرف، وهما من الفنون اللفظية التي أدت في كثير من الشعر العربي القديم إلى التدهور، ولكن الشاعر يتخذ منهما صورة صوتية منسجمة مع التكلف في المظهر على ما تقوم به دوائر النفاق على الساحة حول رجل المباحث المتأله.

والشاعر باستثارته الأعراف الدينية، والانتقال منها بأسلوب المفاجأة الإستبدالي، إلى تجربته المعاصرة، إنما يخضع القارئ لتوتر التذكر، الذي «يدرك بتوازي الصيغ، أن انتهاك العدالة والقدسية الذي تمارسه هذه المؤسسات يتم التعبير عنه بمعادل أسلوبي جار. كما يتم الربط بين الفقرة الأولى من الصلاة والفقرات التي تليها، عن طريق القافية، التي تتورع على نهايات المقاطع، لا كمجرد حلية موسيقية خارجية، وإنما كقرار غائر، يحدد مراحل إيقاع الصيغ، ويضع بالتكرار المركز في المقطع الأخير المقابل الختامي للمطلع، مما يعطي القصيدة شكلها المنتظم، ووحدتها العميقة»[12].

وبذلك يكون أمل دنقل قد تفوق في أدائه على سابقيه: السياب والبياتي، لأنه طور الشخصية من «المخبر» إلى رجل «المباحث»، وربما كان المخبر يعمل في دائرة المستعمر عند السياب، فقد كان المستعمر مازال موجودا في الساحة العربية، وهو ليس كذلك إبان قصيدتي البياتي وأمل، ومع ذلك مازال البياتي يتعامل مع «المخبر» كرجل دنيء الهمة يعمل في خدمة السيد الجديد، بأسلوب البياتي الهجائي المباشر، ولكن «المخبر» ضئيل الحجم، وهو ليس أكثر من مرتزق أجير، لا يعرف عن مصنع القرار شيئا، وربما كان

مظلوما في بعض مواقعه، ولكن أمل دنقل أعطى الشخصية بعدها الدرامي، المؤهل للتأله، وهي بحق الجديرة بالصفات التي خلعها السياب على مخبره من قدرة واقتدار دون وجه حق، لكنها في رجل المباحث تنبع من تكوين الشخصية في الهيمنة على مقاليد الأمور، وتلعب أخطر الأدوار في حياة المدينة/الدولة.

ومثلها المخبر عند السياب في خيبة الأمل هذه:

قوتي وقوت بنّي لحم آدمي أو عظام

فليحقدن عليّ كالحمم المسعرة الأنام

كي لا يكونوا إخوة لي آنذاك، ولا أكون

وريث قابيل اللعين-سيسألون

عن القتيل فلا أقول:

«أأنا الموكل، ويلكم، بأخي؟» فإن المخبرين

بالآخرين موكلون

وهو تبرير من المومس وشخصياتها الهامشية في اختيارهم للطريق السهل، ورؤيتهم واقعية غير حالمة-من وجهة نظرهم-وهم إيجابيون بهذا المعنى في تحقيق مصالحهم الشخصية. ولذا فإن المخبر عند السياب هو الآخر يتمنى الدمار للناس أجمعين، بل للكون كله، مادام سيحصل على أربه من هذا الدمار والخراب.

وهي ثورة ليست مفهومة من المخبر تماما-كما هي مفهومة عند المومس، فهي ثورة لصيقة به، لم يستطع الشاعر الإقناع بها من خلال الشخصية، وليس وراءها إلا ثورة الشاعر نفسه التي عممها على نماذجه، كما عمم يأسهم، ونهاياتهم السوداوية، فالمخبر عنده يعيش بلا رجاء، في انتظار سوء المصير.

وهي نهايات أصبحت طابعا عاما للسياب في مثل هذه الشخصيات المنحرفة، التي يعج بها المجتمع العربي والإنساني، وكأن السياب يهتف في النهاية دائما بعبارة «الشقاء لن ينتهي» إنه الواقع الذي يعيشه السياب، ولكنه الواقع السيزيفي الأسود المنغلق، العاجز عن تقديم الحلول والبدائل، على كثرة إفاضته في تحليل شخصياته، وتحليل مجتمعها.

المدينة والمسألة الاقتصادية:

لا يماري أحد في أن «المال» عصب الحياة، ولكن الإحساس به في المدينة حادّ، حتى أصبح ظاهرة عدوانية، تمتهن كرامة الإنسان، وتستلب قيمه، فالحاجة إلى المال كانت وراء ظاهرة البغاء وشخصيات المومس الهامشية، وحفار القبور كان في حاجة إلى المال ليطفئ حنينه إلى الجنس «أفكلما اتقدت رغاب في الجوانح شح مال»؟، ويمثل المال إحدى الزوايا الدرامية في قصيدة «حفار القبور»، فالجثة التي كان يحلم بها هي نفس الإنسانة التي كانت تأخذ منه المال لقاء ليلة معها، وتكون اللفتة الدرامية في استخراج حفار القبور للنقود التي أخذتها منه في لياليه البوهيمية.

وبدر شاكر السياب ارتفع بكلمة «المال» كظاهرة مادية إلى مستوى الإنسانية الشامل، معربا عن إلمامه الثقافي، فهو في قصيدة «المومس العمياء» ينهض من المعاناة الوجدانية إلى معاناة ثقافية، وذلك في إشارته إلى المقولة الأساسية، وهي أن المال شيطان المدينة، فيستثير مع قصة المال قصة «فاوست» للشاعر الألماني «جوته» لإبراز الطغيان الذي يمثله المال، فقد تسلط الشيطان على «فاوست»، وزعم الشيطان أنه يستطيع شراءه روحا وجسدا، وقبل «فاوست» الصفقة، وباع نفسه للشيطان في مقابل أن يرد عليه شبابه، وأن يريه «هيلين» جميلة «طروادة»، وأن يضع الشيطان نفسه في خدمة «فاوست»، كما يهبه اللآلئ والمال.

ويكتشف «فاوست» القرن العشرين، الذي باع نفسه لشيطان المدينة،

أنه عقد صفقة خاسرة، فلم يبق من «هيلين»-أسطورة الجمال والحب الحتمي-غير جيفة ضامرة نتنة، هي امرأة المدينة، الجسد العاري في حانوت الرقيق، فتكون صرخة السياب:

المال شيطان المدينة
لم يحظ من هذا الرهان بغير أجساد مهينة
«فاوست» في أعماقهن يعيد أغنية حزينة
المال شيطان المدينة، رب «فاوست»الجديد
جارت على الأثمان وفرة ما لديه من العبيد
الخبز والأسمال حظ عبيده المتذللين
مما يوزع من عطايا-لا اللآلئ والشباب،

والمومس العجفاء-لا «هيلين» والظمأ اللعين
لا حكمة الفرح المجنح والخطيئة والعذاب

وقصة «فاوست» نهضت بمستوى التجربة والمعاناة، وفتحت فيها كوى وآفاقاً لا حد لها من تجارب الشر والمال والطهارة والسعادة والبؤس، إلا أنه يحشدها حشدا، ويفضل فيها، وينوّه بجانب منها ليوافق مبتغاه، وأحرى بالأسطورة أن ترد في لمحة قاطبة نافذة، فلا تكون سبيلا للمعادلة والمقارنة، وإقحام المعلومات الثقافية على سياق التجربة، فكأنه ينيط بالشعر مثل وظيفة النقد، وقد شهدنا أن معظم الأساطير التي اقتبسها كانت مضافة إلى تجربته بالمطالعة، ولم تفد إليها بالحدس من تربة البيئة وعاداتها وتقاليدها، التي تغنى بها أفراحها، وأتراحها وتوحي بقليل أو كثير من معاناتها للوجود»(14)، وربما كان السياب واعيا لمدى انفصاله عن قارئه، فذيل على قصائده بشروح وتفاسير، لعلها تسعف القارئ بمفاتيح لما استغلق عليه.

والطباق بين «شيطان» و«رب» ليس مجرد حلية لفظية، ولكنه صورة للمأساة الحقيقية في المدينة المعاصرة، ومع أن الشاعر وفق في ربط الظاهرة بالإطار الإنساني الشامل، غير أن استغراقه في الأسطورة على الوجه الذي بيناه، وتصريحه بالأسماء، قلّل من النضج الفني، بحيث كان لافتات على ثقافة الشاعر، أكثر منه تمثلا لروح الثقافة العالمية، وهي ظاهرة تبدو أكثر ما تكون مع السياب.

وعلى المستوى الفردي عانى السياب من «المال» والاغتراب بسببه محنة شخصية ظهرت جراحاتها في شعره، أولى قصائد ديوانه «أنشودة المطر» وهي «غريب على الخليج 1953» لا تعبر عن تجربته الخاصة فحسب، وإنما هي تجربة جيل كامل، ليس فقط من العراقيين، بل هي مجموعات نزحت من البلاد العربية إلى دول الخليج، بعد أن ضاقت بها سبل العيش في ظروف اجتماعية واقتصادية طاحنة، هاجر السياب إلى الكويت في هذه الفترة، وظهر «المال» عنصرا جليا من عناصر مأساته في هذه المرحلة:

فلتنطفىء، يا أنت، يا قطرات، يا دم، يا.. نقود،
يا ريح، يا إبراً تخيط لي الشراع، متى أعود إلى العراق؟ متى أعود؟
يا لمعة الأمواج رنحهن مجداف يرود

بي الخليج، ويا كواكبه الكبيرة.. يا نقود!

لم تكن النقود مطلوبة لذاتها عند السياب، ولكنها وسيلة القضاء على غربته، فهو يريد العودة للوطن، وبينه وبين الوطن حجاب من البحار، وهو يحاول أن يجمع ثمن تذاكر لهذه العودة عبثا، ولو كانت وسائل المواصلات لا تقاضي ركابها، ولو كانت الحواجز ليست بحرية، لهانت المشكلة المالية لدى الشاعر:

ليت السفائن لا تقاضي راكبيها عن سفار
أو ليت أن الأرض كالأفق العريض، بلا بحار!
مازلت أحسب يا نقود، أعدكن وأستزيد،
مازلت أنقض، يا نقود، بكن من مدد اغترابي،
مازلت أوقد بالتماعتكن نافذتي وبابي
في الضفة الأخرى هناك، فحدثيني يا نقود،
متى أعود، متى أعود
أتراه يأزف، قبل موتي، ذلك اليوم السعيد؟

وكلما فرغ من إعداد ميزانيته المالية تأكد له اليأس من العودة التي أصبحت هدفه من المال، فهو شاعر والعداء بين الشعر والمال مستحكم ومفروض، راتبه كمدرس لا يكفيه، وأكثر من ذلك يكمله من كرم الكرماء، وياله من إحساس!

واحسرتاه.. فلن أعود إلى العراق! وهل يعود
من كان تعوزه النقود؟ وكيف تدخّر النقود
وأنت تأكل إذ تجوع؟ وأنت تنفق ما يجود
به الكرام، على الطعام؟

إن الشاعر يثور على المدينة/المال، مستمدا مادته الواقع الإنساني، منتقلا من التجربة الذاتية إلى الآفاق الإنسانية، ومع ومضاته الشعرية تلمع هنا وهناك. هذه الومضات السيابية المعروفة. إلا أن المباشرة في التناول وقرب الآفاق التي يتحسسها جعلت أعماقه قريبة هي الأخرى.

وإذا كان نسيج السياب في «غريب على الخليج» من خيط واحد في المسألة المالية، بحيث فشل هذا النسيج في صنع وضع اقتصادي ذي أبعاد، فإننا نرى هذا النسيج في خيوطه المتعددة التي ترسم لوحة البناء الاقتصادي

الضاغط في المدينة عند الشاعر محمد إبراهيم أبو سنة، في قصيدة عنوانها «ما أقسي برد الليلة»[15] حيث ربط الوضع الاقتصادي بالحب، وكيف يقوم هذا الوضع المنهار في تشويه أجمل وأنبل عاطفة إنسانية في حياة البشر، كما جعل الطفل/ ثمرة الحب ضحية الضغط الاجتماعي في شكله الاقتصادي، والطفولة براءة وجمال وطهر، وهي ثورة على المدينة الاجتماعية، تحمل مبرراتها العادلة في الثورة، وتبدأ القصيدة بمغزاها وخلاصة تجربة العصر المدني:

ما أبهظ ثمن الحب

في عصر الثلاجات

وهي بداية تجريدية ومباشرة، وفيها تقرير ذهني وحكم مسبق عن الحكاية التي ستأتي، ولو استغنت القصيدة عن هذه البداية لكان أفضل، لأن القصيدة ستقول هذا المعنى بطريق غير مباشر، دون أن يضطر الشاعر إلى التصريح به، ولن يشفع للشاعر في هذا السقوط الفني أنه ذكر «الثلاجات هنا، وجعلها رمزاً لروح العصر كله، وهذا اتجاه في الشعر الجديد»[*1]، غير أن الشاعر بهذا الشكل وضع الكلمة موضع اللافتة التي تقول: إن الشاعر عصري يستخدم في لغته منجزات المدنية والعصر، وهو ما سقط فيه بعض شعرائنا للإفصاح عن عصريتهم دون تمثل لروح العصر، كما أن «الثلاجات» ضئيلة إلى حد كبير في التعبير عن روح العصر، بحيث تصبح له رمزا، حتى لو قيل إنها مرتبطة بشكل أساسي بجوهر القصيدة، فقد قالها الشاعر فيما بعد بشكل منبثق من العمل الفني، أي في المكان الذي يجب أن توضع فيه.

الجزء الأول بعد المقدمة الهابطة، يذكر فيه الشاعر قصة حبيبين يحلمان بالزواج، في منزل صغير يحمي حبهما من الضياع الانفرادي في أسواق الليل، وأطراف النهار ذي الإيقاع السريع، وبطفل يكون فرحة قلبيهما، وتزوجا، وأتاهما الطفل، ولكن تذهب السكرة، وتجيء الفكرة، ويواجهان بضرورة تأثيث المنزل على ما تقتضيه روح وضرورات العصر:

حين رفعنا أقداح اليوم الأول

(*1) أي أن ذكر المستحدثات العلمية اتجاه مرغوب فيه لدى الشعراء المعاصرين.

جاء حساب الملكين
المسكن... صوت يصرخ أين؟
الثلاجة؟.. حجرة نوم لائقة باثنين؟
البسط الإيرانية؟
وأرحنا طفل ليالي القمر الوردية
في مقعد جارتنا.. ونسيناه..
ونهضنا.. المسكن.. والثلاجة.. والحجرات
ونعدّ المليمات
حتى تذكرناه
عدنا فوجدناه
مختلفا في مقعد جارتنا
ما أقسى برد الليلة

والثلاجة «في هذا المقطع في مكانها، ليست مجتلبة من الخارج بل هي جزء من صميم المشكلة، تعاونت مع أزمة المساكن في المدن، وخاصة مدينة القاهرة، والأثمان الباهظة التي تتحطم عليها السعادة الزوجية، إن هذه الوقائع اليومية في حياة المدينة، ذات مسحة تفصيلية، مأخوذة من الحقائق المعاصرة، ولم تؤخذ من التاريخ ولا من الخيال، وهي تفاصيل غريبة عن الشاعر، قدمها له العالم الخارجي مبعثرة في الزمان والمكان، وليس للشاعر فيها عمل إلا تنظيمها حسب التصميم الأدبي، بحيث ركزها في حادثة كاشفا عن الهوى الذي يبرر وجودها، وهذا الترتيب الموفق الذي أحسنه الشاعر محمد إبراهيم أبو سنة، هو الذي أعطى دراما كاملة، ومما يلفت النظر أن هذه التفاصيل ليست منتخبة من حياة المجتمع الراقي، بل مأخوذة من الحقيقة المبتذلة والعقلية الشعبية، ومن المعروف في الواقعية أن «نظرية الواقعية تطبق بطريقة أفضل على مرتبة أكثر قربا من الطبيعة ومن الحقيقة الإنسانية العميقة والبسيطة أكثر مما تطبق على مرتبة أكثر تطورا وأقل إخلاصا[16]، وهي واقعية على طريقة بلزاك وشامفلوري، التي كانت تركز على القصة والرواية، وهذا لا يقلل من عمل الشاعر، فقصيدته ذات حدث قصصي، كما أن أفكار بلزاك وشامفلوري من الأفكار التي أسست للواقعية بشكل عام.

الشاعر محمد إبراهيم أبو سنة من الشعراء المؤمنين بالتوجه الاشتراكي في الحياة والأدب، وهو من أجل هذا يحمل على الطبقية، وللطبقية موضع آخر في هذا البحث ومجيء «البسط الإيرانية» في القصيدة كمفردات الأزمة الاقتصادية لدى المتزوجين، تُخرج بطلي القصيدة الشعبية التي يصور أزمتها، وتنتقل بهما إلى طبقة أخرى أرستقراطية (أو برجوازية كما يحب الاشتراكيون أن يسموها)، وهذا الانتقال ينحرف بالقصيدة عن مدارها ومرتكزها الصحيح،، فلم تعد المأساة أزمة اقتصادية ينتحر الحب النبيل على صخرتها، وإنما أصبحت صراعا طبقيا، فالبسط الإيرانية ما كانت ولن تكون ممثلة لأزمة في الطبقة التي توجه الشاعر إلى تصويرها، ومع كل ذلك تظل القصيدة خطوة للأمام بعد قصيدة السياب التي انطلقت من أزمة ذاتية.

المدينة والطبقية:

إن فقدان «العدالة الاجتماعية» في توزيع الثروة، ترك المجتمع ممزقا بين طبقتين: طبقة الفقراء الكادحين، وطبقة الإقطاع ورأس المال، وبمقتضى منهج الواقعية في الإبداع الأدبي. توجه سعدي يوسف إلى تصوير الطبقة المطحونة في رحى «الفاقة»:

يا قلبي الحجري، يا متلصص الخفقات، يا زيف المقاهي
أبصر... فوجه الفاقة العظمى كوجه الميتين
أعمى، يمص الدود والزّهري، مبحوح الأنين
أبصر... كأنك أنت لم تولد لتبصرهم جميعا
لتصيح بين الناسك، من أجل الذين يعذبون ويدفنون
في الصمت، من أجل الذين يجررون
أقدامهم في بول مرضاهم، ورغم القبح والماء المسمم يزرعون
يا قلبي الحجري.. أبصر، كي تراهم يبصرون
أبصر.. وإلا فليمرغك الحذاء، على الزجاج، على المقاعد
وعلى أنابيب المياه، وفوق أغطية المقاعد
وأمام أبواب الأطباء الأنيقة، والمطاعم والقضاة
اصرخ بأعماق المدينة، قف بساحات المدينة[17]

الصورة هنا مبتناة على انتقاء تعددي لجزئيات منفصلة، والهوى الذي يبرر وجودها ويجمعها تحت سقف واحد هو «الفاقة»، صور منتخبة من الفلاحين والعمال، ولولا صورة القلب الحجري، متلصص الخفقات، وزيف المقاهي، لبرئت الصورة تماما من روح الشعر، أو كما يقول قدامى نقادنا لكانت خالية من ماء الشعر، وقد ساعد على هذا الجفاف التعدد المتتالي، المعتمد على تكرار حرف العطف، مما يذكر قارئه بأن الشاعر يقتفي أثر البياتي في مثل هذا النوع من التصوير الواقعي، ويذكر القارئ أكثر بأن شاعرنا في هذه الصورة يحاول أن ينظر للواقعية أكثر من أن يبدع، فالنظرية الواقعية، وهي تتحدث عن مطلب التفصيل-الذي سبق الإشارة إليه-تحدد مكانها في غير المجتمع الراقي، حيث محا التهذيب وحياة المجتمع خطوطها البارزة، بل نجدها في المستشفى أو في دراسات رجال القانون، حيث يوجد مجتمعا كل ما هو مضحك، وكل ما هو مفجع في عصرنا، فالطبيب نجي الإفراط الذي تقود إليه الأهواء، ورجال القانون هم الشهود لما ينتجه تضارب المصالح، والأهواء والمصالح هما قطبا الحياة الأخلاقية بالنسبة لبلزاك[18]، ومن الواضح أن سعدي يوسف قدّم أو ترجم هذا التنظير بشكل منظوم.

أما طبقة الإقطاع، فقد جعلها بدر شاكر السياب المنطلق الأساسي والأول في مأساة «المومس العمياء»، حيث كان أبوها فلاحا بسيطا يعمل لدى إقطاعي، وأخذ والدها بجريمة السرقة-إن صدقا وإن كذبا وافتراء-فاضطرت المسكينة أن تستبدل المدينة بالقرية، وأن تبدل اسمها من «سليمة» إلى «صباح»، وعجزت عن لقمة العيش إلا لقاء عرضها، وقد سبق الحديث عن القصدة فلا حاجة إلى التكرار هنا.

إن ألف الأشياء وأبجدية الأسفار تقول: إن من يسلبك اللقمة فقد سلبك الروح، ومن ينزع ثوبك ينزع جلدك، هذه هي علاقة الفقر بالموت، علاقة النتيجة بالسبب، والشاعر اليمني عبد العزيز المقالح، يقيم جدلية الفقر والموت من خلال الأثر المعروف عن علي بن أبي طالب: «لو كان الفقر رجلا لقتلته»، وذلك في قصيدته «حوارية عن الفقر» ويدير الحوار بين الشاعر ورابع الخلفاء، متمركزا على العبارة السابقة:

الشاعر: من يقتله..؟ هاهو ذا يرتاد الحارات المقهورة، ممتطيا فرس الجوع، وممتشقا سيف الأحزان.

يذبحنا أطفالا وشيوخا، يحيا في الأقبية السوداء

يتجول في الأحياء المزدحمة. لم لم تقتله يا ابن أبي طالب؟

سيفك كان طويلا، يخرج من صفحات القرآن

سيفي ما أقصره! كلماتي ما أقصرها! تخرج من شفتي إنسان

لا حول له، لا شان

إن ملامح التجربة المعاصرة تفرض نفسها من خلال تصوير الفقر بفتى إقطاعي، وكيف؟ هل يمكن تصور الفقر مرادفا للإقطاع؟ لأن الإقطاع كان سببا جوهريا في تعميق الفقر وحدت بينهما علاقة؟ ولكنها علاقة سببية وعلاقة صراع لا علاقة مشابهة، فلا يبقى إلا أن يكون كل منهما مدمرا للإنسان في طبقاته الدنيا.

كما تطل المعاصرة في أرجاء القصيدة في «سهرات التانجو» و «حفلات الأزياء» وهي صور من حياة الإقطاعيين، ليست مجتلبة من الخارج، ولا اصطنعت للإعلان عن الحداثة، بل هي واقع إقطاعي يستفز الفقراء.

والمعاصرة والمحلية في وقت واحد نراهما في «استحلاب أشجار القات» وكما هو معروف في أبجدية الثقافة أن المحلية عنصر أساسي في عالمية الأدب.

إن الإقطاع كقضية مطروحة على الساحة العربية يومئذ مع رأس المال، وسهرات التانجو، وحفلات الأزياء، واستحلاب القات اليمني، ومعها الشاعر بالطبع، في مقابل العبارة المأثورة، وصفحات القرآن، في صحبة علي بن أبي طالب، يتبادلان الظهور والاختفاء في القصيدة، بحيث لم يطغ عنصر على آخر، وهو الشكل الفني الناضج الذي نتوخاه في توظيف التراث.

وينطلق د. عبد العزيز المقالح من بكاء العهد الذهبي لغرناطة ليصل ذلك بقضيته حيث كانت مهرة الفتح من عرق العمال:

يجري تحت حوافرها نهر العرق الأسيان،

تسير به سفن العمال المكدودين

يبنون قصورا وجسورا للعمال

يشربه، يشربهم في علب الليل، كبار الملاك

وتنام جياعا أطفال العمال

المهرة تركض نافرة.. تتراجع.. تقطع رحلتها نحو الشرق، تصيح:

لماذا يا مدنا نائمة عجفاء
من لا يعمل يأكل فاكهة الشمس ويشرب كأس الأرض،
ومن يعمل لا يجد الكسرة... لا يجد الماء؟[20]
كانت تضحك، تتمهل وهي تسير على حقل الحنطة تنضجه عيناها... عيناها الموقدتان
تنتظر الفلاحين الجوعى حين يعودون به نحو مدائنهم خبزا،
ثم تعود لتبكي حين ترى السادة يستولون على الحنطة والأرض معا،
لاشيء يسير إلى الأكواخ
غير الدمعة، لاشيء[20]

وهو تناول نثري لموضوع الاشتراكية، فليس فيه أكثر من عرض ساذج للصراع بين العمال والفلاحين والإقطاع، خال من روح الشعر، هو صياغة للأفكار السطحية، ولا يفلح الشاعر إلا في الجزء الذي جعل فيه الفلاح الجائع يقف للدفاع عن الإقطاعي ضد ثورة الجياع، بنيران مضادة مما جعل الثورة تتراجع، فليس من المعقول أن يتقاتل الجياع من أجل الجياع، وهو موقف درامي رفيع المستوى، لم يقلل منه إلا تعليق الشاعر على الصورة بقوله: «يا للمهزلة البشرية!» وهي عبارة لا محل لها عقب صورة ناجحة معبرة بذاتها وإيحاءاتها صورة تركت مدينة غرناطة/ الوطن، من دون شمس، وقناديلها مطفأة بالليل، وتحترق كل الأقمار في الرحلة، ويوشك ليل الليل أن يدهم الجموع، ويلمسها السجن للسجن، وتعود العقارب للخلف، أي تهدد الانتكاسة بالفقدان التام.

ويحتج عبد الوهاب البياتي على الإقطاع الذي تعاون مع الاستعمار على تشويه «القرية الملعونة»[21] وهي قرية غير محددة، لأن البياتي يرتفع بها كي تصبح رمزا للريف كله، وهي امتداد وتطوير «لسوق القرية»، مع أن القصيدتين في ديوان واحد، وهو «أباريق مهشمة»، وهذا الاهتمام بالقرية عند البياتي يلعب دورين، الأولى المشاركة في زحزحة السياب عن مكانته في الشعر العراقي، فأراد السخرية من تصوير «السوق» في المدينة، وبيان أن المكان ليس المدينة، بل هو القرية، والدور الثاني، وهو ملازم للأول، أن القرية بما فيها من فلاحين فقراء تمثل جغرافيا بشرية لاهتمامات الفكر الاشتراكي، ولذلك فإن «القرية الملعونة» كانت بغير سمات محددة، لأنها

ساحة بشرية يدور فيها صراع غير متكافئ من جهة وتعاون الإقطاع مع الاستعمار/الأفاق الطريد من جهة أخرى على تشويه إنسان القرية، والجديد عند الشاعر في هذه القصيدة، أنه لم يكتف بتصوير وإثارة التقزز من حياة الريفيين-وهو ما كان قد اكتفى به في «سوق القرية»!-ولكنه أحسن الربط بين هذه الكتل البشرية المشوهة بسبب هذا الشقاء العميق، في صور صادقة واقعية تلمس كنوزا من الشعور:

بشر ينام ويستفيق

بشر ينام مع الدواب السائبات على سواء

مادام ينعم بالثراء

ابن السماء

«العمدة» المرهوب، والخبز العريق

- حلم الملايين الجياع من الرقيق، ولم الشهيق؟

الخبز تنضجه السياط الداميات! لم الشهيق؟

ولم العويل؟

كتل مشوهة تدور

حول الزرائب، والقبور النائمات على القبور.. أصواتها النكراء تقطر بالدم المزرق، بالدم إذ تدور

كتل مشوهة تدور

وتعود تنبش في المزابل والقبور

ليظل طاغية العصور

بالويل ينذر والثبور

- وخلاصة ما سبق رؤيته في الساحة الاجتماعية من: الجوع والفقر، والإقطاع وسوء توزيع الثروة المالية، تؤدي بالضرورة إلى طرق الاشتراكية كحل اجتماعي يضمن قدرا من التقارب بين طبقات الشعب، ومخرج من الظلمات التي عانتها شعوب المنطقة، وهي الحل الذي طرحته وبدأت تنفيذه الثورة المصرية. وفي قصيدة «أنامل الجليد» يظهر الروح الاشتراكي عند الشاعر محمد إبراهيم أبو سنة، على طريقة عروة بن الورد، الذي كان يغرق جسمه في جسوم كثيرة، وناظرا إلى البياتي في منهجه الفني:

خرجت من مدينتي

يداي خلف الظهر والجبين
يريح كبرياءه على التراب
ما وجهتي؟ لا النجم دلّني ولا الكتاب
ذبحت ناقتي من قبل بدء رحلتي
فالجوع كان قد ألمّ بالصحاب
وشملتي فرشت نصفها على الرمال
ونصفها أظلهم
وكان في فمي موال
غنيتُه لهم
وقلت: كله فدا الرفاق(22)

الشاعر فقير خالي الوفاض، يداه خلف ظهره، وجبينه بالتراب، خرج من مدينته يضرب على غير هدى، ولأن الصحاب يعانون الجوع، فقد ضحى الشاعر بكل ما يملكه في سبيلهم، فذبح ناقته، وجعل شملته نصفين، فرش النصف لهم، وبالنصف الآخر غطاهم به، وبعد أن أكلوا وأدفئوا، أطربهم الشاعر بـ «موال» كان في فمه.

إن الشعور الحاد بالبرد، الذي يفصح عنه عنوان القصيدة «أنامل الجليد» آت من جهتين: الجوع والعري، والشاعر قدم للرفاق الجياع العرايا ناقته لسدّ الجوع، وشملته فرشا وغطاء، كما هدهد مشاعرهم بمواله، والناقة والشملة والموال هي رموز الشاعر في الحل، والرمزان الأخيران منتخبان من روح الشعب، ولذا فهما يأتلفان مع الواقعية الاشتراكية التي تستوحي الطبقة الشعبية، ولكن رمز «الناقة» يبدو نابيا غير منسجم مع «مدينتي»، فالتصوير الفني يحتم أن تكون مفردات الصورة غير متنافرة، وعلى ما يبدو أن الصورة قد راقت للشاعر حين وقعت عينه عليها لدى البياتي(*2).

والحل الذي قام به الشاعر لمشكلة الجوع حل اشتراكي نابع من الذات، وليس مفروضا من الجهات العليا بقانون، وهو ملمح طيب، قد يذكّر القارئ بحل اشتراكي مشابه قدمه ليو تولستوي إرهاصا بالفكر الاشتراكي، وقام به عروة بن الورد (توفي نحو 30 ق هـ = نحو 594 م) المعروف بعروة الصعاليك،

(*2) انظر عبد الوهاب البياتي، عذاب الحلاج، ديوان: سفر الفقر والثورة (ديوان عبد الوهاب البياتي، المجلد الثاني، ص 145, 148).

وقد كان للشاعر اهتمام خاص به، وعروة هو القائل:

أقـــسـم جـــسـمـي فـي جـسـوم كـثـيـرة

وأحـــســو قـــراح المـــاء والمـــاء بـــارد(*3)

ويعقب أبو سنة بعد الأبيات السابقة بمجموعة من الأمثال الشائعة، التي يتصور أنها تخدم قضيته في الوحدة الشعبية والتئام الصفوف، ويأتي بهذه الأمثال متراصة متتالية خالية من الشعر، تأخذ شكل الوعظ الأخلاقي:

لو أن ذلك الزمان ضاق

فلتتسع له قلوبنا

ولنقتسم على الصفاء خبزنا

فاليد لا تجيد وحدها التصفيق

ولنأخذ الرفيق قبل أن نمر في طريق

والشاة تلتقي بالذئب إن نأت عن القطيع

والويل للوحيد

ومن الواضح أن الشاعر يترسم خطى البياتي في صوره الجزئية، كما سبق في نحر ناقته، وكما هو حادث في حشد هذه الأمثال، فقد سبق للبياتي أن حشر مجموعة من الأمثال في قصيدته «سوق القرية» من مثل قوله:

«ما حك جلدك مثل ظفرك»

والطريق إلى الجحيم

من جنة الفردوس أقرب(23)

والإيغال في احتذاء الشاعر للبياتي أفقده من الشاعرية أكثر مما فقد البياتي، وإلى هنا يكاد أبو سنة يكون شاعرا واقعيا، ولكن الجزء التالي من القصيدة ينحرف إلى الأداء الرومانسي:

وذات ليلة أتى الشتاء

وجرد الأشجار من ثيابها

وأرسل الرياح

تنوح في الطريق

(*3) عروة بر الورد. ديوان عروة بن الورد والسموأل، دار بيروت للطباعة والنشر، ص 29.

وفجأة تفرق الصحاب
لكل واحد طريق
وأغلقوا الأبواب
الريح تلتوي ويسقط السحاب
وفوق كل مدفأة
تمددت أنامل الجليد
لكل واحد مكانه وعشه
لكل واحد نشيده
«كفى الفؤاد همه»
ولم تجد يداي مدفأة

حيث نجد صورة من لغة التضاد في المدينة، تبدو من خلال ثنائية: الأنا/ الآخر، فالناس في المدينة متفرقون منغلقون على أنفسهم، غير متواصلين، وكان الشاعر يطمح في هذا التواصل، وبدأ بالعطاء والبذل، فحفر الآخرون عنده، وفي الشدة تخلوا عنه وانكفؤوا على ذواتهم، وأغلقوا أبوابهم، واهتم كل منهم بنفسه، فلكل همومه، وتركوا الشاعر وحده في موسم الشتاء دون مدفأة، يعاني في صحراء المدينة برودة الشمس والنار.

وفي آخر القصيدة يعود الشاعر إلى التقريرية والتسطح والمباشرة، والمواعظ الأخلاقية الجافية:

لو يعلمون يا مدينتي
الدفء ليس مدفأة
الدفء ليس في الغطاء
الدفء في مودة اللقاء
الدفء في قلوبنا لو حطمت جليدها
لو تبدأ العواطف الخرساء
حديثها
لو نرفع الستائر السوداء
عن الندى وزرقة السماء
كي يبدأ الربيع في حدائق الشتاء

ومن البيت الأخير يتحول «الشتاء» في القصيدة إلى رمز يشير به الشاعر

إلى جحود العواطف، كما تتحول «المدفأة» إلى رمز مقابل يعني حرارة العواطف في التواصل واللقاء، ولكن الشاعر عرّى هذه الرموز، ولم يدعها تتحدث بذاتها لقارئه، فهو إما أن يكون قد فقد الثقة برموزه وقدراتها على الإضاءة، أو فقد الثقة بقارئه في استكناه الرموز، وعلى كل فالثقة غير حاضرة، ولعلها عدوى من فقدان الثقة في ثنائية: الأنا/ الآخر.

ونقول في اختتام هذا الفصل: إن شعراءنا الذين نظروا إلى الوجه الاجتماعي في المدينة قد تقاربوا واختلفوا، لقد تقاربوا في رؤيتهم الفكرية للواقع والفن، واختلفوا في رؤياهم الشعرية الحديثة، التي تحاول الاقتراب من معالم الكون الشعري، هذا الكون الذي يستمد عناصره الأولية من واقع المجتمع ويتجاوز أسوارها الفكرية الضيقة، وينفذ إلى أقطار المجهول في الأصقاع البعيدة، هذه السماوات التي لا تطولها اللغة، وهنا يستطيع الشاعر أن يعبر عما لا يقال.

الهوامش

(1) إيليا الحاوي: بدر شاكر السياب، 123/1

(2) فانظر، فيليب فان تيجم: المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، ترجمة فريد أنطونيوس ص 246. وانظر أيضا، د. صلاح فضل: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، ص 13, 14 ونحن هنا نتجاوز ما أشار إليه إيليا الحاوي من أن الأسطورة مقحمة، أنظره في: بدر شاكر السياب، 1/ 25.

(3) إيليا الحاوي: بدر شاكر السياب، 139/1.

(4) السابق.. نفسه

(5) انظر، فيليب فان تيجم: المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، ص 242، وأيضا د. صلاح فضل: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، ص 13.

(6) إيليا الحاوي: في النقد والأدب، 336/5.

(7) م. ل. روزنتال: الشعر والحياة العامة، ص 66.

(8) أحمد عبد المعطي حجازي: ديوان أحمد عبد المعطي حجازي، ص 282.

(9) صلاح عبد الصبور: ديوان صلاح عبد الصبور، 1/من ص 123- 616.

(10) انظر القصيدة في: بدر شاكر السياب: أنشودة المطر، من ص 32- 36.

(11) د. صلاح فضل: إنتاج الدلالة الأدبية، ص 57.

(12) د. صلاح فضل: نفسه، ص 62, 61.

(13) انظر، بدر شاكر السياب: أنشودة المطر، من ص 231- 248.

(14) إيليا الحاوي: بدر شاكر السياب، 131/1.

(15) انظر محمد إبراهيم أبو سنة: الصراخ في الآبار القديمة، ص 40-42.

(16) شامفلوري، عن فيليب فان تيجم: المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، ص 243، وانظر، د. صلاح فضل: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، ص 14.

(17) سعدي يوسف: من قصيدة «محيسن» (الأعمال الشعرية، ص 424, 425).

(18) انظر فيليب فان تيجم: المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، السابق ص 237.

(19) كارل. ل. بيكر: المدينة الفاضلة عند فلاسفة القرن الثامن عشر، ترجمة محمد شفيق غربال، مكتبة الأنجلو المصرية ط الثانية، 1958 م، ص 206.

(20) عبد العزيز المقالح: عودة وضاح اليمن قصيدة «الشمس لا تعرف غرناطة»، من ص 165-167.

(21) انظر عبد الوهاب البياتي: ديوان عبد الوهاب البياتي، 219/216/1.

(22) محمد إبراهيم أبو سنة: ديوان «الصراخ في الآبار القديمة»، ص 48, 49.

(23) عبد الوهاب البياتي: ديوان عبد الوهاب البياتي، 191/1.

٤ المدينة: بعد سياسي

الاقتصاد السياسي:

للمدينة وجهان: اجتماعي وسياسي، والصلة بين الوجهين قوية، والارتباط بينهما وثيق، والشعر-والحديث منه على وجه الخصوص-مشبع بالوجدان السياسي، ذلك أن سلطة الدولة كبيرة، ومشاكلها ملحة، من الحرب والسلام، وقضايا متطلبات الإنسان، ومشاكل التحرر، بحيث لا يتوهم أحد نفسه بعيدا عن مؤثرات السياسة غير السذج والبسطاء، وحتى هؤلاء كثيرا ما يتأثرون بالسياسة رغما عنهم، تماما كالحيوانات الصغيرة التي تدهسها السيارات، وكالأطفال الذين يموتون بقنابل الحرب، وكل منا-مهما شعر بالاستقلال-واحد من الكثيرين، يخضع بآلاف الطرق للتوترات العالمية، فحياتنا الخاصة سياسية، وقد لا ندرك ذلك إلا حينما تحل بالمجتمع كارثة اقتصادية، وحينئذ نستيقظ على الحقيقة الصارخة، بأن مصالحنا الخاصة تعتمد على المصالح المشتركة، وقصيدة «كنيث فيرنغ» بعنوان «ترنيمة جنائزية» تصف أمريكيا نموذجا في فرديته، وتأثرت حياته بالركود الاقتصادي:

من انفراج إلى انفراج، لقد اعتز وتباهى

بالطريقة المعينة الخصوصية التي يحيا بها حياته الخاصة
ومع ذلك فقد قطعوا عنه الغاز، ومع ذلك
حبس عنه المصرف الودائع، ورغم ذلك أطل المالك مطالبا:
ومع ذلك تحطم المذياع ...[1]

وكلمات «بيرتولد بريخت» في قصيدته «إلى الأجيال القادمة» وهي قصيدة عن ألمانيا في العهد النازي، تضيف إلى ما سبق، إحساس الناس بالإثم لمجرد الاستمتاع بملذات الحياة. في حين ينتشر الرعب في الخارج، ويحتاج كثير منهم إلى العون:

آه، يا له من عمر
الحديث فيه عن الأشجار جريمة،
لأنه سكوت عن الظلم،
وذلك الذي يسير الهوينى في الشارع،
أليس بعيدا عن منال أصدقائه،
الواقعين في ضيق؟[1]

وقد كان العامل السياسي من الأسباب التي دعت الرومانسيين للفرار من المدينة نظرا للفراغ السياسي الذي عانوه في المدينة، ولكن المدينة العربية المعاصرة قد طرأت عليها تغييرات سياسية مهمة، غيرت شكل الفكر في الساحة العربية، فبرز الروح القومي بشكل طاغ واهتز وجدان الشعب العربي في المدن العربية، يتابع هذه اليقظة القومية، وكان الشعراء طليعة شعوبهم، وأصبحت المدينة ملتقى الحوار للشعر السياسي، فانجذب إليها الشعراء، لما ترمز إليه من ازدهار في الاتجاهات المطروحة في الساحة العربية.

لقد تحول الوجه الاجتماعي للمدينة، وأصبح وجها سياسيا، فقد خضعت النظرة إلى المدينة لرؤية سياسية، حيث تتسع الرؤية للدلالة السياسية، حتى ولو كانت المرتكزات التي تنطلق منها اجتماعية، فالوجه الاجتماعي الذي سبق رصده يؤدي إلى الوجه السياسي، فالجوع-مثلا-الذي عانى منه أبطال الرؤية الاجتماعية له دلالته السياسية، فالروح الإنساني منذ البداية غاص بمحرض داخلي للضمير، وهذا المحرض عميق بسبب الفقر والجوع والعنف والتحقير الذي يتعرض له كثير من الناس. المستوى السياسي يأتي

مع تداعيات الذاكرة عند السياب في مثل قوله:

«حى تدور في الحقول حولها بشر»

وفي قوله: «وفي العراق ألف أفعى تشرب الرحيق»

وقبلهما في قوله: «في العراق جوع

ما مر عام والعراق ليس فيه جوع»[2]

حيث يرد العراق معينا واضحا، ولا يغرق المستوى السياسي في تفاصيل الصراع، بل يكتفي بالإشارة إلى المسألة الأولية (الجوع)، التي ترتبط بشكل مباشر بالرمز الأسطوري في القصيدة، وهذا الرمز الأسطوري يمتد إلى العراق، بحيث «تبقى الإشارات السياسية مجمومات من اللمح، ولا تشكل مستوى آخر يشذ عن المستوى الأسطوري في القصيدة»[3]. لقد أسهم الوضع السياسي الدامي في العراق أيام السياب-مع مزاجه الرومانسي وحالته المرضية-في رؤية السياب للمدينة، والمدينة هي المسرح الجاهز، وعليه يفصح السياب عن توتره، يقول:

وتلتف حولي دروب المدينة

حبالا من الطين يمضغن قلبي، ويعطين عن جمرة فيه طينة

حبالا من النار يجلدن عرى الحقول الحزينة

ويحرقن جيكور في قاع روحي، ويزرعن فيها رماد الضغينة[4]

إن مفردات مثل: تلتف، دروب، حبال، ضغينة، تحفل بظلاله تقلق الذاكرة، ومفاتيح تعين على فهم النص وتحليل ارتباطاته السياسية والنفسية، وتعكسه موقفه من المدينة في أيامها العصبية التي كان السياب أحد شهودها، وأحد ضحاياها، وربما كان في غنى عن «الضغينة» لولا ما عاناه من حرب سياسية طاحنة، كان في غنى عنها لأنه كان في بعض حالات الصفاء يلمح مستقبل المدينة مشرقا عبر الدماء والجراح والأنقاض التي تحيف وراءها غد المدينة، وإن كانت لمحة لم يطورها السياب:

بعد أن سمروني وألقيت عيني نحو المدينة

كدت لا أعرف السهل والسور والمقبرة

كان شيء مدى ما تراه العين كالغابة المزهرة

كان في كل مرمى صليب وأم حزينة

قدّس الرب.. هذا مخاض المدينة[5]

وحتى الجيكوريات المتأخرة نسبيا، وهي صورة رومانسية من حنين الشاعر إلى القرية نجد بين النقاد من يعتبرها تمثل «نوعا من النقمة على الأوضاع السياسية التي كانت قائمة إذ ذاك في مدينته بغداد إلى جانب العامل الشخصي المتعلق بمرض الشاعر في تلك الفترة»[6].

وتحول الوجه الاجتماعي إلى سياسي يبدو أكثر وضوحا في مثل قول نزار قباني:

أنت لو حاولت أن تقرأ يوما
نشرة الطقس.. وأسماء الوفيات.. وأخبار الجرائم..
لوجدت الضوء أحمر
أنت لو حاولت أن تسأل عن سعر دواء الربو..
أو أحذية الأطفال.. أو سعر الطماطم..
لوجدت الضوء أحمر
أنت لو حاولت أن تقرأ يوما صفحة الأبراج كي تعرف..
ما حظك قبل النفط.. أو حظك بعد النفط..
أو تعرف ما رقمك ما بين طوابير البهائم..
لوجدت الضوء أحمر
أنت لو حاولت أن تبحث عن بيت من الكرتون يأويك..
أو سيدة-من بقايا الحرب-ترضى أن تسليك..
وعن نهدين معطوبين.. أو ثلاجة مستعملة
لوجدت الضوء أحمر[7]

في هذه اللغة الواقعية التي تستوحي روح الشعب في اللفظ والتعبير والفكرة، ينزع الشاعر من المرتكز الاجتماعي، وينعطف بقوة إلى المعطيات السياسية، وكل صورة في الأبيات موقعة بخاتم «الضوء الأحمر» علامة الممنوع وعدم السماح بالمرور، وهي إشارة مدينية، من علامات المرور، جعلها الشاعر رمزا لقتل الحرية الإنسانية في الإنسان العربي، وكل ذلك مؤداه في النهاية-أو في البداية-وضع سياسي تسبب في تدهور اقتصادي عام وشامل.

ونزار قباني واع تماما لتحولات المدينة من وجهها الاجتماعي إلى الوجه السياسي، فهو يقول نثرا في الأفكار التي اشتعلت في رأسه وهو يمشي

وراء نعش «بلقيس» زوجته في الطريق إلى مثواها الأخير، ما نؤثر هنا أن ننقله بنصه، لأن نثر نزار يدخل في شعر نزار، ومن ناحية أخرى فإن فيه تفسيرا للأبيات السابقة:

«لم تعد مشكلة الإنسان العربي أن يجد شقة يسكن فيها، أو يتزوج فيها، أو ينهي أيامه الأخيرة فيها.. إن المشكلة الكبرى التي يواجهها المواطن العربي. هي أن يجد قبرا يدفن فيه.. فالأنظمة العربية ترفضك حيا، وترفضك ميتا-كما يرى الشاعر-ترفض أن تحتفل بعيد ميلادك.. وترفض أن تنشر نبأ وفاتك في صحفها.. وترفض أن تقيم سرادقا يقرؤون فيه القرآن على روحك.

أليس من مبكيات الزمان. أن نصل إلى عصر يضطر فيه الإنسان العربي إلى أن يقف في الطابور ليحصل على قبر متواضع يتمدد فيه؟.. أليس من. الفجيعة أن نتوسط لدى من يهمهم الأمر، وندفع لهم (خلو رجل) للحصول على ضريح نجمع فيه عظامنا؟ ليس من الضروري أن يكون الضريح من الرخام الإيطالي، أو من المرمر المصقول، أو يكون فوقه قبة من الذهب... مطالبنا متواضعة.. وهي أن نجد حفرة في أرض بلادنا، نرقد فيها دون ضجيج، كما يرقد النمل، والديدان.. والحشرات الصغيرة.. والقطط.. والكلاب الشاردة.

لا نريد أن نحمل على عربة مدفع.. ولا نريد أن يشيعونا إلى مثوانا الأخير بـ 21 طلقة مدفع وبموسيقى باخ.. ولا نريد أن يمشي وراءنا السفراء ووفود الدول الأجنبية.. ولا نريد أن تنقل خبر موتنا.. وكالة اليونايتدبرس.. ولا وكالة تاس.. ولا نريد مراثي.. ولا خطابات ولا قصائد عصماء.. تتحدث عن فضائلنا وسجايانا.. وعدد الجمعيات الخيرية التي أسسناها.

كل ما نريده.. متران من أرض الوطن.. نضطجع فيهما ونقول لكم: Good Night كل ما نريده أن نموت مستورين.. وأن يسمح لأولادنا أن يمشوا وراءنا.. وأن يقرأ القرآن على روحنا المعذبة.. حتى نثبت لله عز وجل حين نلاقي وجهه.. أننا كنا مؤمنين»[8]..

يجب ألا نخدع بالجملة الأولى في هذا النص: «لم تعد مشكلة الإنسان العربي أن يجد شقة يسكن فيها ...» وبالجملة التالية: «إن المشكلة الكبرى التي يواجهها المواطن العربي.. هي أن يجد قبرا يدفن فيه»، فما كانت

مشكلة الإنسان العربي أن يبحث عن قبر في يوم ما، وإذا وجدت فهي حالة ذات ظرف معين، وعلى وجه التحديد ارتباط الإنسان بالغربة المكانية، وقد رأيناها عند أمل دنقل، حين غرق صديقه المصطاف في البحر السكندري، وهي لا تمثل محنة أو مشكلة كبرى للإنسان العربي، إن مشكلة نزار هنا خاصة، وهي ترتبط بالغربة المكانية، أو بالغربة السياسية التي حتمت أن يعيش نزار في لبنان قبل وفاة زوجه بلقيس، ولكن حرقة الشاعر تحولت إلى فن موظف في السياسة ليس أكثر، وقد استغل الواقعة في تضييق الخناق على أقل الأحلام التي تدور بخلد الإنسان العربي، ليدين من ورائها المدينة في وجهها السياسي، وإحكام القيود حول الأحلام الصغيرة بهذا الشكل المرعب يدفعنا إلى الحديث عن الغربة السياسية.

الغربة السياسية:

ماذا يحدث للشعراء الذين نزحوا إلى المدينة، وهم يطمحون لآمال كبيرة في تحقيق ذواتهم من خلال المدينة: مصنع القرار السياسي، حين يكتشفون عن قرب أن مصنع القرار غير سليم؟ وكيف يزدهر الفن في إطار المدينة التي تحارب الحريات ومن أجل هذا الازدهار حضر؟ إن المدينة التي ترسف في أغلال العبودية، أو تمارس الظلم والاستعباد مع أهلها مدينة كئيبة وقبيحة الوجه، ويشعر الإنسان الشاعر فيها بالغربة، وهي غربة غير التي رأيناها في الباب الأول ذات طابع رومانسي، ولكنها غربة سياسية، لا يأتلف فيها الشاعر مع النظم القائمة، لأنها لا تعمل من أجل الأهداف النبيلة للشعوب، وكم نقم السياب على المدينة يوم كانت كذلك بغداد، وطوال هذه الفترة من اضطرابه السياسي وهو في صراع مرير مع بغداد، ولعل جيكورياته في هذا الديوان تمثل ثورته على المدينة ذات الوجه السياسي القبيح، وهذا معنى يجب ألا يغيب عن الأذهان في رؤيتنا لهذه الجيكوريات الآتية في مرحلة نضج الشاعر، ولكن الذي لا يحتاج إلى تأويل أن تتحول بغداد كلها إلى مبغى وكابوس في قصيدته «المبغى»[9]:

بغداد مبغى كبير

(لواحظ المغنية

كساعة تتك في الجدار

في غرفة الجلوس في محطة القطار)
يا جثة على الثرى مستلقية
الدود فيها موجة من اللهيب والحرير
بغداد كابوس: (ردى فاسد
يجرعه الراقد
ساعاته الأيام، أيامه الأعوام، والعام نير:
العام جرح فاغر في الضمير)

إلى هنا يمكن أن تكون بغداد وجها اجتماعيا كريها، ولكن وجهها السياسي يطل بعد ذلك مباشرة، يحسم أي الوجهين في بغداد يريد الشاعر:

عـيـون المـهـا بـين الـرصـافـة والجـسـر
ثـقـوب رصـاص رقـشـت صـفـحـة الـبـدر

إن هذا التلويح في البيت الشعري القديم أحدث انعطافا حادا إلى تجربة الشاعر المعاصرة، وهي تجربته السياسية، انتزعه الشاعر من أجمل مسرى له في الغزل، وطوعه لمغازيه في حربه على المدينة الظالمة المستبدة، ومادام التشوه قد حدث في الطبيعة الجميلة، فإن الشاعر يستمر في توليد الصورة المشوهة التي ألمت بالبدر:

ويسكب البدر على بغداد
من ثقبي العينين شلالا من الرماد
الدور دار واحدة،
وتعصر الدروب، كالخيوط، كلها
في قبضة ماردة
تمطها، تشلها، تحيلها دربا إلى الهجير
وأوجه الحسان كلهن وجه «ناهدة»
(حبيبتي التي لعابها عسل
صغيرتي التي أردافها جبل
وصدرها قلل)

الخراب الذي حل ببغداد كان عاما وشاملا، صادرا عن رؤية سياسية واعية، وليس وجدانا رومانسيا مضببا، إن الدور لا تكون دارا واحدة إلا إذا كانت تشترك جميعها في كارثة، وهذه الشركة هي التي توحد بينها،

وتفصح الكارثة الشاملة عن نفسها حين نعلم أن دروب المدينة تعصر كالخيوط، وهذه الخيوط «كلها في قبضة ماردة» إن هذه القبضة الماردة هي قبضة الطغيان السياسي، الذي حوله الشعراء المناوئين له إلى غرباء حتى ولو كانوا في أوطانهم.

وقد شارك حجازي في النقمة على بغداد-كالسياب-وذلك في قصيدته «بغداد والموت»[10] (سبتمبر 1958):

بغداد درب صامت، وقبة على ضريح
ذبابة في الصيف، لا جمهرها تيار ريح
نهر مضت عليه أعوام طوال لم يفض
وأغنيات محزنة،
الحزن فيها راكد لا ينتفض!
وميت، هيكل إنسان قديم،
سيف على صدر الجدار، خنجر من النضار،
بغداد سور ماله باب
بغداد تحت السطح سرداب

الجواب:

عبد الوهاب البياتي تنفس من خلال صورة الجواب مرتين: الأولى في اغتراب داخلي وذلك من خلال ديوانيه الأولين وهما: «ملائكة وشياطين» وكان اغترابه الداخلي رومانسيا، و «أباريق مهشمة» واغترابه فيه مزيج من الرومانسية والوجودية والواقعية، والمرة الثانية التي اغترب فيها البياتي أضاف إلى غربته الداخلية تجربة الجواب الخارجية، وذلك في دواوينه التالية، وهذه الغربة هي التي تهمنا الآن أكثر، حيث كفانا البياتي مؤونة الحديث عن مدينة أوائل الأربعينيات المزيفة، التي «قامت بالمصادفة، وفرضت علينا، لم تكن تملك من حقيقة المدينة أكثر من تشبهها ببهلوان أو مهرج يلصق في ملابسه كل لون أو أية قطعة يصادفها، أما أعماق المدينة الحقيقية التي عاشت قرونا عديدة على ضفاف «دجلة» وولدت وعاصرت حضارات عظيمة، فقد شعرت بأنها ماتت واختفت إلى الأبد، ولم أكن أرجو لها عودة، وإنما رجوت لها امتدادا كامتداد النهر الذي ينبع ويجري إلى البحر الكبير

يعانقه ويذوب فيه، ومن هنا كانت الثورة على المدينة رفضا لشكلها القائم، ولم يكن رفضا عاطفيا، وإنما كان بذرة لتمرد هو الذي ولد الثورة، ومثل مدينتنا الشبيهة بالمهرج كان جيلنا الذي استعار ثيابا وأزياء من كل عصر، حتى فقد شخصيته وصوته الحقيقي، وقد ولد هذا الانفصام شعورا بالتناقض بين الفكر السائد والواقع القائم أمامنا، ولم يكن هذا الشعور قائما من الفراغ، وإنما قام على شعور طبقي سابق وحاد، ولكن هذا الشعور لم يكن حقدا، وإنما كان إحساسا بفقدان العدالة وانقلاب الأوضاع، الشيء الذي لا يتطلب عملا فرديا قائما على الحقد، كنا بحاجة إلى شعلة تلتهب لتحرق هذا الواقع وتطهره[13].

وهذه الرؤية التي كانت تحاول التخلص من الرومانسية وتبحث عن نهج جديد للتعبير عن الواقع المزري والتمرد عليه، ليست رؤية البياتي وحده، وإنما تنطبق على جيل الرواد للشعر الجديد من خلال الصحبة الأدبية مع السياب وبلند الحيدري، ويناظرهم في مصر عبد الصبور وحجازي، كما أن هذا التصور مر في مساره من البعد الاجتماعي إلى البعد السياسي في تلازم حميم لا يمكن الفصل بينهما، والتمرد غير الرفض، ففي محاولة لتجاوز المألوف والمشاع من الشعر، يقود إلى الثورة على أساليب التعبير المعاصر في القصيدة الجديدة، والتي كانت معادلا موضوعيا للموقف الاجتماعي والموقف السياسي في الوطن العربي.

كان الجواب هو الطابع العام لديوان «المجد للأطفال والزيتون» منذ قصيدته الأولى لجمال عبد الناصر، الذي يعتبره مخلصا من الغربة السياسية في الوطن العربي، إلى آخر قصيدة في الديوان، «الموت في الخريف»، مرورا بـ «قصائد إلى يافا»، التي لم يتوقف فيها عند تسجيل صور الجريمة، بل كشف عن المجرمين، وعن طريق الخلاص، حالما «بالعودة»- عنوان الأغنية الأخيرة ليافا-، وإن كانت عودة للمسيح بلا صليب:

وكأن حلمت بأنني بالورد أفرش والدموع طريقكم

وكأن يسوع

معكم يعود إلى (الجليل) بلا صليب[14]

وقد توسل البياتي ألفاظا مثل: الفراشة، العصفور، الطيور، وهي ألفاظا تشي بالرحيل والعودة والحرية، مع الريح، والقطار:

«أنا لا أزال، هنا، أغني الشمس محترقا
أغني لا أزال
والريح والعصفور في بيتي ينازع..»[15]
«المجد للأطفال في ليل العذاب
وفي الخيام
المجد للزيتون في أرض السلام
وللعصافير الصغيرة وهي تبحث في تراب
حقلي...»[16]
«الريح في المنفى تهب، كأن شيئا فيّ مات»[17]
«ألا يا قطار الشمال البعيد
إلى شرق برلين، عجل بنا
فعما قليل يشق السماء
هتاف الجماهير: «إنا هنا»
وغاب رصيف القطار
ومنديلها لم يزل في يدي
وصوتنا تصنع الأغنيات
عصافيرها بانتظار الغد
وأنات إخوتي الجائعين
وشعبي الحزين
تلاحقني»[18]
ويحصي أطفال «وارسو»:
أسمع الشمس تغني في فؤادي
وشراع السندباد
في البحار الآسيوية
أبدا تنفخ فيه الريح أنشودة حب
ليت لي-يا أيها القلب الأسير-
مثل أشعاري، جناحين، إلى وراسو أطير
مثل عصفور على أبوابها الخضر أغني[19]

والملاحظ أن جوّاب البياتي يعانق الحرية في عشاق الحرية وبلاد الحرية

من وجهة نظره الأيديولوجية، ولذلك فإن المدينة الأوروبية الشرقية تمثل لديه مناخا وبيئة تحتذى للخلاص من ظلمات وطنه، يكون الشاعر مبتهجا في «برلين الشرقية»و «وارسو»، وينتظر «رفاق الشمس» الأحرار على أبواب «مدريد» و «في أسواق طهران القديمة» و «أحياء شيكاغو» الدميمة، وكل ذلك في سبيل إشراقة عراقية:

إنها الشمس التي من أجلها ناضل آلاف الرفاق
في الهوى تشرق، في ليل العراق
وعلى أبواب مدريد، وفي أسواق طهران القديمة
وعلى الموتى، وفي أحياء شيكاغو الدميمة»[20]

وفي «أشعار في المنفى» نرى جوّاب البياتي رافعا راية النضال ضد أعداء الإنسان، وتكثر كلمات مثل: تلاق، عودة، رحيل، رجوع:

والتقينا في المعرة
وعلى بردتك البيضاء زهرة،
وغمامة
صاح أنا
أبدا من عهد عاد نتغنى
والأقاحي والقبور
تملأ الأرض، ولكنا عليها نتلاقى
في عناق أو قصيدة[21]

وهو في «موال بغداد» يحلم بالثورة على الطغيان السياسي في العراق، ويتكرر معه سؤال «متى أرى» معايشا وطنه في أبعاده التي يتمثلها الغرباء عادة عن أوطانهم:

متى أرى سماءك الزرقاء
تنبض باللهفة والحنين؟
متى أرى دجلة في الخريف
ملتهبا حزين
تهجره الطيور؟
وأنت-يا مدينة النخيل والبكاء-
ساقية خضراء

تدور في حديقة الأصيل؟
متى أرى شارعك الطويل
تغسله الأمطار
في عتمة النهار؟
وأعين الصغار
تشرق بالطيبة والصفاء
وهم ينامون على الرصيف؟
متى أرى شعبي-يا مدينة النجوم
والشمس والأطفال والكروم-
وهو يسد الأفق بالرايات
ويصنع الثورات؟
متى أرى سماءك الزرقاء
ووجهك الصامد، يا مقبرة الأعداء؟[22]

ولكن جوّاب الشاعر لا يعود من المنفى، ولا يموت، فإن «سنوات المنفى/ علمت الطائر/وهو يموت/أن يبقى حرا/ينتظر الفجرا/. (صيحات من الفقر ص 399)، ويتحول الجواب إلى هائم أبدي-مع ارتياحه إلى قيم جديدة- ، حتى يصبح في المنفى إلها ينتظر الفجر، من خلال الموت العصري في الظهيرة:

وتمزقت وقاتلت طواحين الهواء
وامتطيت القمر الأسود مهرا عبر صحراء غنائي
وصنعت الشعر من آلام أهلي الفقراء
ثم ماذا؟ هذه أنت حزينة
تمضغين الثلج والأوراق في ليل المدينة
فارس مات على دين الملايين الفقيرة
مات في أرض غريبة
مات لم تعول على تابوته الأصفر، لم تعول حبيبة[23]

والخيّام/الجوّاب/البياتي، واحد من آلهة المنفى، يغني بلاد فارس وعذابها في حقول الزيت، وطفله المصلوب في مزرعة الشاه، شأنه شأن الأحرار في كل بلد يئن تحت نير الطواغيت:

وخلفناه في الساحة، لا تطرف عيناه
«وداعا»، قالها واختنقت في فمه الآه
«وداعا لك يا طهران، يا صاحبة الجاه
وداعا لك يا بيتي، وداعا لك أماه»
ودوت طلقة، واختنقت في فمه الآه.[24]

ورحلة الجوّاب مستمرة في «عشرون قصيدة من برلين»، وهو-فيما نعرف-أول ديوان يكتب في واحد وعشرين يوما، قصيدته الأولى في 3- 5- 1959م، والأخيرة في 23 في نفس الشهر، أي بمعدل قصيدة يوميا، ومن خلال الديوان نحس أن الجوّاب قد عشق برلين، وعشق شخوصها «تيلمان» و «هانسن-كروتسبرغ» و «أمهات جنود ألمانيا الديموقراطية» والعامل «بيتر بابرتز» من درسدن، و «أنكريد فايس»-مدينة-، و «ديمتروف»و «ميدان ماركس - أنجلز»، و «لينين» وأم «فاتزاروف» في قصائد «بريشت» و «غوتيه وشيلر» و «آنا سكرز» مؤلفة كتاب «الأموات يبقون شبابا» والبروفسور «يونكر» عميد المعهد الآسيوي في برلين يومئذ، وصديق الشاعر «تيفلت»، ومن هنا نعرف أن الشاعر عنى، وعنى نفسه وقارئه بأسماء ذات منحى اشتراكي، ليعرب عن أيديولوجيته التي تلون عاطفته تجاه المدينة، فالمدن الاشتراكية أصبحت من منظوره مدنا فاضلة، والدعوة إلى الاشتراكية في ذاتها وجه حضاري إذا وضعت في مقابل المجتمع المتخلف، إذا لم تكن مجرد شعار ودعاية، وهي عند الشاعر البياتي تجسد موقفه من الحياة، ولو هذه الكثرة الغالبة من الأسماء التي كادت تجعل من قصائد الديوان نظما مسطحا، لولا ذلك لاستقطبت آفاق قضيته في أبعادها الإنسانية، ولكانت حرية برؤية فنية تكشف حقيقة الإنسان في صراعه مع العالم، بالرموز الإنسانية الحزينة التي تصور استمرار الحياة على الرغم من عوامل الموت والفناء، فسر الحياة الخطير في قوة الاستمرار، فقد تسقط أنت أو أسقط أنا، ولكن الحياة تبقى، وهذا سرها الأعظم الذي يجب أن تعيه جيدا ذاكرة الفنان.

ويعود جوّاب البياتي في «كلمات لا تموت» مجللا بطابع عام من الحزن، إن فارسه الظافر المتأبي على الموت رغم أحزانه يمتطي جواد شعره نحو الينابيع البعيدة طلبا للحب العظيم، حب أطفاله وشعبه، مغامرا جبارا،

ينتظر الخلاص من الجلاد الذي يقف بينه وبين بغداد:

بغداد برَّحنا الهوى، لكن حراس الحدود

يقفون بالمرصاد.. حراس الحدود

يا من أغنيها، فتسألني لماذا لا أعود

لم تسأليني(*).. والليالي السود دونك والسدود

أنا في دمشق لسانك العربي... قيثار وعود

أنا من دمشق أمد أجنحتي لثورتنا وقود[25]

وفي مدينته يتطاول العبث بأقدس المقدسات

«الله في مدينتي يبيعه اليهود

الله في مدينتي مشرد طريد»

«الله في مدينتي يباع في المزاد

دعارة الفكر هنا رائجة، دعارة الأجساد»[26]

ويكتب في 16-7- 1958 من موسكو مفصحا عن الوجه الجميل الذي ارتدته المدينة في «14 تموز»:

الشمس في مدينتي

تشرق، والأجراس

تقرع للأبطال

فاستيقظي حبيبتي

فإننا أحرار كالنار.. كالعصفور.. كالنهار

فلم يعد يفصل فيما بيننا جدار

ولم يعد يحكمنا طاغية جبار[27]

وفي مرحلة الثورة(*1) هذه يبدأ في المزج بين الواقعي والرمزي، ففي «قصائد من فيينا»، يلعن جوّاب البياتي جدار المدينة، والذي يعني المدينة الغربية، ولذلك فهو حانق عليها:

حلمت أني هارب طريد

في غابة، في وطن بعيد

(*) المفروض لغويا أن تكون الجملة «لم تسأليني».

(*1) نعني هنا مرحلة البياتي التي يمر بها بعد مرحلة التمرد على الواقع المزري في أشعاره السابقة.

تتبعني الذئاب
عبر البراري السود والهضاب
حلمت-والفراق يا حبيبتي عذاب-
إني بلا وطن
أموت في مدينة مجهولة
أموت يا حبيبتي.. وحدي بلا وطن[28]

ولذلك يصاب الجوّاب بالضجر من أوروبا المستغلة، ويتمنى العودة «وودت لو عدت إلى دمشق» (عيد ميلاد ص 552)، ولكن:

مدينتي بعيدة، لا تلعبي بالنار
أنا إذا اخترت مصيري، آه... لا أختار
فلتغسل الأمطار
نافذتي، وليقبل النهار
فلم أعد أنتظر القطار[29]

وفي حالة اليأس من العودة كان يتقوت بالذكريات، ففي «تذكار من بغداد»[30] لا يتذكر إلا نخلة وقبرة طارت مع الشمس، وهي ليست مجرد ذكرى قروية لا تنسى، فالشاعر لا يمر بمرحلة تتراوح فيها نفسه بين القرية والمدينة، أو مرحلة جنين إلى القرية، فقد تجاوز المرحلتين، بل يجب أن تفهم الذكرى في بعدها الرمزي، ومن أبسط الرموز التي ترتبط بالعراق كله رمز النخلة، والقبرة التي طارت عن هذا الوطن رمز للشاعر نفسه، الذي رحل عن وطنه وراء شمس الحرية والثورة، رحل من وطن الظلام السياسي الذي لا يعرف النهار لعله يعود إليه بقبس أو جذوة من النار:

يا نخلة في سجن بغداد، أتذكرين
غناءنا الحزين؟
قبرة طارت مع الشمس، وهذا كل ما أذكره،
يا حسرة السجين
قبرة طارت مع الشمس، وفي بغداد من صداحها أنين
يا نخلة في وطني النائي، أتذكرين؟[30]

ولأن الشاعر ذو فكر موجه، فإن المدينة الغربية دائما كريهة، لأنها رمز للاستعمار والرأسمالية، ومن هنا يصور سماءها بلا نجوم (ا ص 556)

وحضارة الغرب تنهار (ا ص 557) وأوروبا عجوز مقطوعة الأثداء عاهرة قد فاتها القطار، ورجالها بغاة وجوف (ا ص 558, 559) موظفا مقولة إليوت الشهيرة في قصيدته «الرجال الجوف» في دمغ المدينة الغربية، وصديقته في فيينا صغيرة، وعواطفه باردة، لا يحبها لأنه ترك عواطفه في دمشق مدينة الشمس، ودمشق هنا رمز لمدينته تماما، فأسماء المدن كثيرا لا تعني إلا رموزها:

مائدتي موحشة ومقعدي جليد

يا دمية تجهل ما أريد

عودي إلى بيتك يا صغيرتي، عودي إلى فارسك الجديد

عودي وخليني هنا، أمضغ قلبي، أنزوي وحيد

أنا إذا استيقظ فيك الشوق إنسان من الجليد

عواطفي تركتها هناك.. في دمشق

في مدينة الشمس التي في الليل لا تغيب[31]

ولأن الشاعر الأصيل سياسي شريف يرفض الجوّاب الذي لا شرف له، متخذا له نموذجا من «أبو زيد السروجي»[32] بطل مقامات الحريري (القاسم بن علي 446-516 هـ = 1054-1122م)، والسروجي نموذج لكل الناس الذين على شاكلته في كل زمان ومكان، يحتال على الناس، مستجديا، يبيع نفسه وفنه، وبلا حياء يقبل أيدي الناس ويسبهم، وهو في تزلفه لا تهمه المدينة في شيء، فهو يغني في دمار بغداد على يد هولاكو، وفي استسلام طروادة، وحينما تنصب المشانق في قلب مدريد وأبوابها، لأنه يتكرر وينسرب في الزمان والمكان متقلبا كالحرباء، يأكل على جميع الموائد.

وحينما يعود جوّاب البياتي إلى بغداد في 2-2-1959، يكتشف أن المطر-رمز الخصوبة-لم يهطل بعد، ومازال يحلم وحده دون أن ينفجر السحاب، مفيدا من السياب هذا الرمز الغني (ا ص 577, 578)، فيرحل طائره العندليب إلى موسكو، ويكتب في 1-1-1960 «إلى امرأة لا اسم لها»، وفي اعتقادنا أن هذه المرأة غير المسماة هي بغداد التي لم ير فيها حلم العودة يتحقق بالشكل الذي يتمناه:

العندليب يطير عبر الثلج والظلمات والألم الدفين

العندليب يطير، لكني سجين

بين الكؤوس وبين ضحكات السكارى الراقصين
عيناك في عيني، ولكني أذوب من الحنين
لعوالم لم تعرفيها، أنت، يا نتنا وطين
لعوالم تسمعي عنها، لأنك-يا غبية-قطة في مطبخ الليل الرهين
لم تعرفي إلا وجوه الداعرين
لم تعرفي إلا ابتزاز نقودهم، إلا بأنك سلعة للطالبين
لا تكذبي، فعيونك البلهاء تخبرني بأنك تكذبين
لا تكذبي، فعيونك البلهاء تبحث في عيون الراقصين
عن لعبة أخرى، وعن ثور بدين
مالي، خذي كيس النقود، وغادريني، أيها اليوم اللعين
قلبي! سأسحقه، وأمضي جامد العينين، مرفوع الجبين(33)

ولولا طيران العندليب عبر الثلج، وهي صورة بيانية، ولولا البعد الرمزي للقصيدة، لكان البياتي قد استعار كل شيء: صور ومفردات ونفس نزار قباني، وحتى البعد الرمزي كثيرا ما نراه في نسائيات نزار، والبياتي يغترف من جميع البحار والأنهار الشعرية، عربية كانت أو أجنبية، وهذا في حد ذاته ملمح ثر، على شريطة ألا ينسى الشاعر نفسه فيتحدث من خلال الآخرين.

جوّاب البياتي عانق «باريس» وهي تجاهد الفاشست، ولكن من خلال «لويس أراغون» في صورة من تحولات المدينة الغربية (633/1)، كما عانق مدينة «مدريد» وهو يكتب للأديب «أرنست همنجواي»، ويختار «مدريد» مع أن من يرثيه أمريكي تجول في مدن كثيرة، لأن هذه المدينة في تلك الفترة-الثلاثينيات-كانت تمثل أزمة ضمير إنساني اهتز لها همنجواي فقطع رحلته في أفريقيا ليتابع الحرب الأهلية الأسبانية، لذا حدد البياتي الزمان والمكان في رثائه للأديب الكبير «همنجواي»:

الموت في مدريد
والدم في الوريد
والأقحوان تحت أقدامك والجليد
أعياد أسبانيا بلا مواكب
أعياد أسبانيا بلا حدود

لمن تدق هذه الأجراس؟
وليل غرناطة تحت قبعات الحرس الأسود والحديد
يموت والأطفال في المهود
يبكون. لوركا صامت، وأنت في مدريد
سلاحك الألم»

(605/1- 609)

فالإطار يحدد الصراع ضد الطغيان السياسي، الذي يدفع الإنسان ثمنه غاليا، كما أن لأسبانيا علاقة مميزة بالشاعر، فهي موطن «لوركا» الذي جاء في القصيدة متوحدا بـ «همنجواي» ومن ورائهما الشاعر بطبيعة الحال، ثم الإنسان في كل زمان ومكان.

الحرية السياسية:

إن تجربة الشاعر السياسية غالبا ما تتكثف وتترمز في المدينة، لأنها مكانه وقيده وشاهد هوانه، وهذا ما يجعل تحليل الحرية السياسية الشعرية عميق الارتباط بمشكلة المدينة، والحرية وثيقة الصلة بالاغتراب السياسي، لأن فقدانها في داخل الأوطان يؤدي إلى الاغتراب السياسي، ولذلك فإن المدينة التي تحارب الحريات مدينة كريهة، وكراهيتها نابعة من النظم السياسية التي تحجر على الحريات، وكان الشاعر أمل دنقل من خيرة الشعراء الذي ألحوا على ملمح الحرية، أو على وجه الدقة فقدان الحرية.

ونبدأ معه من ديوانه الثاني «البكاء بين يدي زرقاء اليمامة» ففيه تبدأ مرحلة التنبؤ الشعري بالكوارث التي تحل بالشعوب بسبب فقدان الحريات، ففي مجموعة من القصائد أرخ الشاعر لها قبل هزيمة 1967 م، كلها تحدس ما يكنه المستقبل الرهيب الذي تؤدي إليه بالضرورة سياسة النظم الحاكمة من القمع والاضطهاد.

في «كلمات سبارتاكوس الأخيرة»[47]، والتي أرخها الشاعر في أبريل 1962، توارى الشاعر خلف قناع سبارتاكوس، الذي ثار على الطغيان فكان جزاؤه الموت، وبعد موته خاطب جماهير الشعب المقهور بخلاصة تجربته مع الحرية، في مضمون يتجدد عبر التاريخ، فقصة الحرية تبدأ مع بداية الإنسان، وستظل قضيته مادام هناك حكام طغاة وشعوب مستعبدة،

والقصيدة تتكون من مقاطع أربعة.

في «مزج أول» مجد سبارتاكوس/ أمل الرأي الآخر، المعارضة التي تورث الخلود مصحوبا بالألم الأبدي من خلال أول صورة معارضة في الخليقة، يوم أن عارض الشيطان الأمر الإلهي الصادر إليه بالسجود لآدم، وبذلك يكون الشاعر قد رجع بالمعارضة إلى أول صورة لها، مفيدا من الشاعر الإنجليزي بيرون في هذا المعنى، ومن قبل بيرون الشاعر الصوفي الحلاج-الحسين بن منصور أبو مغيث المعروف بالحلاج توفي سنة 309 هـ/ 922 م-في كتابه «الطواسين»، وفي بقية القصيدة ينقض هذا التمجيد في أسى مرير، ولكنه نقض في حقيقته للإثبات لأنه مبني على السخرية واليأس من أوضاع الطغيان السائد، يقول سبارتاكوس:

يا إخوتي الذي يعبرون في الميدان مطرقين
منحدرين في نهاية المساء
في شارع الإسكندر الأكبر:
لا تخجلوا... ولترفعوا عيونكم إليّ
لأنكم معلقون جانبي على مشانق القيصر
فلترفعوا عيونكم إليّ
لربما إذا التقت عيونكم بالموت في عيني
يبتسم الفناء داخلي.. لأنكم رفعت رأسكم مرة
لأن من يقول «لا» لا يرتوي إلا من الدموع
فلترفعوا عيونكم للثائر المشنوق
فسوف تنتهون مثله غدا
وقبّلوا زوجاتكم.. هنا.. على قارعة الطريق
فسوف تنتهون ها هنا.. غدا
فالانحناء مر
والعنكبوت فوق أعناق الرجال ينسج الردى
فقبلوا زوجاتكم.. إني تركت زوجتي بلا وداع

والطباق هنا بين رفع القامة والانحناء ليس حلية لفظية كهذا البهرج الذي عرفناه في بعض شعرنا القديم، بل يمثل رمزين لمتضادين هما: الحرية، والعبودية، وعليهما يغزل الشاعر جميع خيوطه، ولأن سبارتاكوس دفع حياته

ثمنا لحريته، وسيدفع العابرون حياتهم تبعا له، لأنهم تجرؤوا ورفعوا رؤوسهم كي يشاهدوا المصلوب، نرى سبارتاكوس ينتكس ولا يطالب الأجيال القادمة-التي يمثلها ابنه-بالتضحية بحياتهم:

وإن رأيتم طفلي الذي تركته على ذراعها بلا ذراع
فعلموه الانحناء!
علموه الانحناء!
الله لم يغفر خطيئة الشيطان حين قال: لا!
والودعاء الطيبون
هم الذين يرثون الأرض في نهاية المدى
لأنهم لا يشنقون
فعلموه الانحناء..
وليس ثم من مفرّ
لا تحلموا بعالم سعيد
فخلف كل قيصر يموت: قيصر جديد!
وخلف كل ثائر يموت: أحزان بلا جدوى.. ودمعة سدى

وفي «مزج ثالث» يتوجه سبارتاكوس إلى قيصر-رمز كل طغيان في كل عصر-معترفا بخطئه، ويستسمحه أن يدعه يقتل الحبل الذي يلتف على عنقه، والحبل هو يد القيصر، وهو مجده في استذلال الشعب، ومنح البطلُ قيصر هدية هي جمجمته ليشرب فيها خمره، وهذه الجمجمة هي وثيقة الغفران للقيصر، فقد مات البطل غير حاقد عليه، لأن كلا منهما قد استراح من الآخر بهذا الاستشهاد الاضطراري، ولكنه في نهاية حديثه إلى قيصر يوصيه بأن يرحم الشجر، فلا يستخدم جذوعها أعواداً للمشانق، فربما يحتاج إليها القيصر في عام الجوع الذي سيأتي، فلا يجد قيصر ثمرا ولا حتى ظلا يفيء إليه، لأنه قد اجتث الحياة كلها، فلن يجد ملجأ إليه عندما تقوم عليه ثورة الجياع الذين يبحثون عن الحرية، وهذا الرجاء من سبارتاكوس لقيصر متضمن التوعد والنذير بالمخلص البطل الذي أثمره دم الشهيد، وهذا المخلص البطل هو «هانيبال» الذي سيجيء في «مزج رابع» وهو الذي سيحرر المدينة-روما من متاعبها وقرطاجة من حريق النار وهما في القناع رمزان لمدينة الشاعر المعاصرة ومحنتها مع الطغيان السياسي:

يا إخوتي الذين يعبرون في الميدان بانحناء
منحدرين في نهاية المساء
لا تحلموا بعالم سعيد
فخلف كل قيصر يموت: قيصر جديد
وإن رأيتم في الطريق «هانيبال»
فأخبروه أنني انتظرته مدى على أبواب «روما» المجهدة
وانتظرت شيوخ روما-تحت قوس النصر-قاهر الأبطال
ونسوة الرومان بين الزينة المعربدة
ظللن ينتظرن مقدم الجنود
ذوي الرؤوس الأطلسية المجعدة
لكن «هانيبال» ما جاءت جنوده المجندة
فأخبروه أنني انتظرته.. انتظرته... لكنه لم يأت!
وأنني انتظرته.. حتى انتهيت في حبال الموت
وفي المدى «قرطاجة» بالنار تحترق
«قرطاجة» كانت ضمير الشمس: قد تعلمت معنى الركوع

وينهي القصيدة بتكرار ما سبق قوله عن ابنه:

وإن رأيتم طفلي الذي تركته على ذراعها بلا ذراع
فعلموه الانحناء. علموه الانحناء.. علموه الانحناء

ولا يؤخذ على الشاعر هذه النهاية البائسة، فإن واقعه مرير، ورؤيته تمتد إلى الزمن الآتي، خوفا على المستقبل المرعب الذي سيتولد عن صورة الحاضر القاتم، فمع هذه النهاية المظلمة الملحة في ظلمتها، فإن الشاعر لا يفقد إيمانه بالمستقبل، الشاعر ينتظره وينتظره في البطل المخلص «هانيبال»، ولإيمانه بمجيئه يترك له وصيته واعتذاره حيث لم يكن بين مستقبليه، لأنه كان يعبّد له الطريق بدمائه الزكية، ومن هنا يختلط سبارتاكوس الذي تجدد في هانيبال بأسطورة «تموز» عند الشعراء التموزيين-رائدهم السياب- كما يتحد هذا وذاك في رمز المسيح، الذي أفاد منه الجميع، ولكن شاعرنا أمل دنقل بحث عن بطله المتجدد بطريقته الخاصة، فلم يشرب من مياه الآخرين.

ويدير الشاعر لحن الموت في المدينة وكأنه يعلن موتها قبل أن تموت

رسميا في شهادة الميلاد، يقول معددا مستحدثات المدينة الملونة بأشكال التدمير، في قصيدته «بكائية الليل والظهيرة»[48]:

كان الطريق يدير لحن الموت-كان جهنمي الصوت-:
فوق شرائط التسجيل.. في أسلاك هاتفه المحنك..
في صرير الباب من صدأ الغواية.. في أزيز مراوح الصيف
الكبيرة.. في هدير محركات «الحافلات».. وفي
شجار النسوة السوقي في الشرفات.. في سأم المصاعد.. في
صدى أجراس إطفائية تعدو.. مصلصلة النداء
(كوني إذن ما شئت: ساقطة تدور على مواخير الموانئ،
وجه راهبة تضاجع صورة العذراء، أما تأكل الأطفال،
كوني أي شيء-فيه نغمس خبرنا الحجري-ملتهب الدماء)

وإذا عرفنا أن القصيدة كتبت في عام 1966، أدركنا أن أصابع الاستشعار لديه كانت تغمس الريشة في الفجيعة التي استوت على عود الحريات المصادرة، فينهي قصيدته على هذا النحو المتنبئ:

ماذا تخبئ في حقيبتك العتيقة.. أيها الوجه الصفيق
أشهادة الميلاد؟
أم صك الوفاة؟
أم التميمة تطرد الأشباح في البيت العتيق؟

وسيفصح العام التالي عن صك الوفاة، ولكننا مازلنا في معايشة التنبؤات التي بثتها الزرقاء قبل مجيء الخطر.

وفي المقطع رقم (1) من قصيدة «العشاء الأخير»[49] يعتمد أمل دنقل لغة الرمز، فيشير إلى الحرية بكلمة «الرياح»، ويرمز بـ «المماليك» للسلطة العسكرية، التي تحولت من ميدانها الحقيقي في حراسة الحرية وركزت جهودها في خنق الحرية، وطاردتها في الحواري والأزقة، وقد اختبأت الحرية من قبضة العسكر في «قبو»، وقام أفراد الشعب بالتستر عليها، ووقفوا على بابها يحرسونها، غافلين أو جاهلين مناخ الحرية، والشروط الصحية التي يجب أن تتوافر لكي تحيا الحرية حياة طيبة، فتكتشف جماهير الشعب وهي عائدة إلى الرياح/ الحرية بالبشارة، أن التي يحرسونها من عسكر المماليك قد أصبحت جثة هامدة، لقد تسممت من الركود في ظلمات

القبو، فالقبو يقتل الرياح، وتكتشف الجماهير بعد فوات الأوان أن شروط الحياة لحرية الرياح أن تستنشق الهواء النقي وأن تعبر في مطهر الشمس، أي أن يقاتل الناس دونها جهارا، وأن يدفعوا ثمنها من دمائهم، ولا يكتفوا بمجرد التستر، لأنه ضرب من السلبية، والسلبية شريكة في قتل الحرية، إذ الحرية تنتزع ولا توهب:

«الرياح» اختبأت في القبو حتى تستريح..
.. فيه من أرجحة الأجساد فوق المشنقة
ووقفنا نحرس الباب، ونحمي الأروقة
بينما خيل المماليك تدق الأرض بالخطو الجموح
يقتفون الأثرا
يسألون الدرب عن خطوة ريح فيه، عن أية ريح!
فنغض البصرا!
ومضوا والسنبك المجنون يهوي، فيصب الشررا
وتواروا في الحواري الضيقة،
.. نحن عدنا نحمل البشرى لها
وهتفنا باسمها
وهززنا كتفيها عبثا..
وتدلت رأسها في راحتينا ميتة!
نحن كنا نحرس الباب، ونحمي.. اللافتة
وهي-تعويذتنا-لم نحمها!

في هذه الصورة التي تعتمد الرمز والواقعية معا يظهر ضرب موسيقي يرسم موجات متسقة، تنتهي كل موجة بقافية تتكرر ثلاث مرات، ما عدا قافية تتكرر مرتين، ونرسم للقوافي هذا الجدول ونفرغها فيه، ليكشف عما نريد قوله:

الحاء	القاف	الراء	ها	التاء مع التاء المربوطة التاء مع (الهاء)
تستريح الجموح ريح	المشنقة الأروقة الضيقة	الأثرا البصرا الشررا	لها باسمها لم نحمها	ميتة اللافتة

تظهر حركة الوعي الفني بوضوح في الموجات الموسيقية الثلاثة الأولى، ذلك أن كل موجة تنطلق من حقيقة مشتركة، فكل موجة تتكون من عناصر ثلاثة-أي تتكرر القافية ثلاث مرات، فقافية الحاء تكررت ثلاث مرات، وكذلك القاف والراء-، هذه واحدة، الثانية أن كل مجموعة موسيقية، يربطها في عناصرها رباط واحد، الأولى مرتبطة بالحركة، الثانية ترتبط بالمكان والاختناق، الثالثة تتعلق بحاسة العين، ما قيمة ذلك؟

لكي نجيب عن هذا السؤال نقول: بالتأمل: في شخوص اللوحة لا نجد إلا ثلاثة: الرياح، المماليك، الشعب (نحن)، هذه هي الشخوص التي تتحرك في الأبيات، ثلاث تتعامل مع ثلاث موجات، وكل موجة ذات ثلاث شعب، ومعنى هذا أن المجموعتين الموسيقيتين الأخيرتين ليستا مؤتلفتين مع التشكيل الفني، فالمجموعة الرابعة وإن دارت ثلاث مرات غير أنها لا رابط يجمعها غير قافية واهية، أما المجموعة الخامسة والأخيرة فلا تدور إلا مرتين لا يجمعهما جامع، ومعنى هذا أيضا، لو أن الشاعر قصر شكله الموسيقي على المجموعات المؤتلفة، ولم يقحم في آخرها غير المنسق، لكان أعجوبة في بناء الشكل، حيث يكون كل ما في الشكل والشخوص ثلاثيات.

ونعود إلى تتبع الحرية السياسية، لنرى الشاعر ينعاها في المقطع رقم(3) من نفس القصيدة، ببيت تعجز اللغة عن أن تحوز معناه على النحو الذي صوره الشاعر:

(يفرض الرعب الطمأنينة في ظل المسدس)

أي نوع من الطمأنينة هذا الذي يفرضه الرعب في ظل المسدس في أعوام قبيل هزيمة 1967 م؟ الحق أن الشاعر قد قال كلمته، ونبه في حينه، ودق أجراس الخطر.

وبعد النكسة يكتب أمل دنقل قصيدته «البكاء بين يدي زرقاء اليمامة» في 13-6، وهي القصيدة التي أطلق اسمها على الديوان، وزرقاء اليمامة من بني جديس، من أهل اليمن، وهي مضرب المثل في حدة النظر، قالوا إنها كانت تبصر من مسيرة ثلاثة أيام، وأنذرت قومها بجيش حسان بن تبع الحميري الغازي لجديس، فلم يصدقوها، فاجتاحهم حسان، والإنذار والتحذير للخطر، وعدم الالتفات إلى التحذير، هو ما وظفه أمل دنقل في البكاء بين يدي زرقاء اليمامة، حيث نبه كما نبّهت، وصم قومه الآذان كما

صمها أهل جديس، واجتاحت إسرائيل العرب كما اجتاح حسان قوم الزرقاء، وكلا المهزومين يتبين حجم الكارثة بعد فوات الأوان.

وفي حديثه مع الزرقاء يبرز كلمة «تكلمي» لأن الكلمة تعبير وحرية، ولأنها توقف مد الهزائم التي تتوالى على المجتمعات المحرومة من حريتها:

تكلمي.. أيتها النبية المقدسة
تكلمي.. بالله.. باللعنة.. بالشيطان
لا تغمضي عينيك، فالجرذان...
تلعق من دمي حساءها.. ولا أردها
تكلمي.. لشد ما أنا مهان
لا الليل يخفي عورتي.. ولا الجدران
ولا اختبائي في الصحيفة التي أشدها
ولا احتمائي في سحائب الدخان
تقفز من حولي طفلة واسعة العينين.. عذبة المشاكسة
(-كان يقص عنك يا صغيرتي.. ونحن في الخنادق
فنفتح الأزرار في ستراتنا.. ونسند البنادق
وحين مات عطشا في الصحراء المشمسة..
رطب باسمك الشفاه اليابسة
وارتخت العينان)

ويختفي الشاعر وراء قناع عنترة (...-نحو 22 ق. هـ =.....-نحو 600 م) الفارس الشاعر، الذي أغفله قومه، وتركوه بين العبيد، ولم يعترفوا به سيدا وفارسا وشاعرا، وحين دهمهم الأعداء تخاذل كُماتهم وفرسانهم واستنجدوا بعنترة في محنتهم، ويبرز الشاعر في هذا القناع كلمة «اخرس» رمزا للحرية السياسية المستلبة، ويجعلها محورا تنجم عنه الكارثة، وبرفعها تدفع الكارثة، ويجب التنبيه إلى أن الشاعر أخذ من القناع الخرس، ولم يأخذ منه اعتراف بني عبس بحريته، إذ من الثابت تاريخيا أن عنترة رفض النزول إلى الميدان إلا بعد أن ساوم على حريته فاستنقذها من قومه، والشاعر موفق كل التوفيق في ما أخذ وفي ما ترك، لأن التعامل الصحيح مع القناع في إبراز ما يتفق مع تجربة الشاعر المعاصرة وإغفال ما عدا ذلك، وتجربة الشاعر المعاصرة تتركز في الخرس الذي وصل إلى نتيجته في الهزيمة، بينما

عنترة رفض الخرس فلم يصل إلى نتيجته في هزيمة بني عبس، ويكون مفهوما أننا لو لم نستسلم للكبت لما وقعت هزيمتنا، يفهم هذا بالإيحاء لا بالتصريح:

أيتها النبية المقدسة
لا تسكتي فقد سكتُ سنة فسنة... لكي أنال فضلة الأمان
قيل لي «اخرس..» فخرست.. وعميت.. وائتمت بالخصيان
ظللت في عبيد (عبس) أحرس القطعان
أجتز صوفها.. أرد نوقها.. أنام في حظائر النسيان
طعامي: الكسرة.. والماء.. وبعض التمرات اليابسة
وها أنا في ساعة الطعان
ساعة أن تخاذل الكماة.. والرماة.. والفرسان
دعيت للميدان
أنا الذي ما ذقت لحم الضان
أنا الذي لا حول لي أو شان
أنا الذي أقصيت عن مجالس الفتيان
أدعى إلى الموت.. ولم أدع إلى المجالسة[50]

وإذا كان الشاعر قد وفق في الأخذ والترك من قناعه مع عنترة، غير أنه من خلال قناعه غاب صوته وذاب في تجربة عنترة، فلم نعثر على تجربة الشاعر في الصورة السابقة، وكان أولى به أن يستحضر عنترة إلى الصراع العربي-الإسرائيلي ويجعله يتحدث عن هذا الصراع مراوحا بين التجربتين: القديمة والمعاصرة، كما راوح الشاعر بين تجربته وتجربة الزرقاء في نهاية القصيدة:

ها أنت يا زرقاء
وحيدة... عمياء
وما تزال أغنيات الحب.. والأضواء
والعربات الفارهات.. والأزياء
فأين أخفي وجهي المشوها
كي لا أعكر الصفاء.. الأبله.. المموها
في أعين الرجال والنساء؟

ويعود أمل دنقل للإلحاح على ملمح الحرية المفقودة في قصيدة «أيلول»[50] المؤرخة في سبتمبر 1967، وأيلول رمز، الهزيمة، بعثه الشاعر من رحلة الموت ليكشف أكذوبة السلطة المستبدة، يرمز لها بتحكم سليمان في المردة، ويموت سليمان على عصاه، والجن مسخرون يعملون بأمره، «ما دلهم على موته إلا دابة الأرض تأكل منسأته، فلما خر تبينت الجن أن لو كانوا يعلمون الغيب ما لبثوا في العذاب المهين»[2*]، فالسلطة المتحكمة ميتة وتعيش بوهم القوة في خيال المستعبدين.

وقد بنى الشاعر قصيدة «أيلول» على مرتكزين: صوت، جوقة خلفية، الصوت له الصدارة كأنه اللحن الرئيسي يتعامل مع الأحداث والوقائع، بينما تقوم الجوقة ومكانها في الخلف بدور الموسيقى التصويرية المصاحبة للوقائع، وبالتأمل في أنغام الجوقة نشعر أنها نعي على ما آلت إليه الأحداث في مصادرة الحريات، وقبيل نهاية القصيدة يحدث نوع من تبادل الأماكن، فتأخذ الجوقة مكان الصدارة، ويتأخر الصوت إلى الخلف، ولتقدم الجوقة في النهاية لا نجدها مصحوبة بصفة «خليفة»، مما يدل على وعي الشاعر وعيا بعيد المدى في إحكام عمله الفني، هذا الوعي الذي يقول في الدال ما يقول في المدلول، فإذا قال: «الصوت» وهو الرئيسي ذو الصدارة: إن سليمان الحكيم سلطة ميتة، تحيا بوهم القوة، وقد فقئت عيناه، وسرق خفاه الذهبيان، وحشر في أروقة الأشباح، فمن الطبيعي أن يتنحى عن الصدارة، وأن تتقدم الجوقة وتحتل مكانه، في تبادل للمواقع ينسجم فيه الدال مع المدلول:

(صوت)	**(جوقة خلفية)**
أيلول الباكي في هذا العام	**ها نحن يا أيلول**
يخلع عنه في السجن قلنسوة الإعدام	**لم ندرك الطعنة**
تسقط من سترته الزرقاء.. الأرقام	**فحلت اللعنة**
يمشي في الأسواق: يبشر بنبوءته الدموية	**في جيلنا المخبول!**
ليلة أن وقف على درجات القصر الحجرية	**. . . . .**

ليقول لنا: إن سليمان الجالس منكفئا فوق عصاه

(*2) من سورة سبأ الآية 14.

قد مات! ولكنا نحسبه يغفو حين نراه
أواه!
قال.. فكممناه، فقأنا عينيه الذاهلتين
وسرقنا من قدميه الخفين الذهبيين
وحشرناه في أروقة الأشباح المزدحمة
. . . .

قد حلت اللعنة
في جيلنا المخبول
فنحن يا أيلول
لم ندرك الطعنة
. . . .

ومما يحمد للشاعر أنه في خضم الأحزان العربية لا يفقد الإيمان بالمستقبل، فينهي قصيدته بأمل مبحوح في طابية ناعمة:

(الجوقة)
هذا العام
أعطينا جرحانا آخر ما يملكه الصيف من الأنسام
وبقينا في المهد المختنق المبحوح
لكنا من كل ضريح
ننتظر الريح

(صوت)
ننتظر الريح
من كل ضريح
. . . .
من كل ضريح
ننتظر الريح

كما أنه بإعادة التأمل في التشكيل نجد أن «الجوقة الخلفية» كانت خلاقة في وضوح رؤيتها، ولا تنتزعها من كلمات الصوت، ومن هنا احتفظت الجوقة الخلفية بأصالتها فلم تفقد نفسها في الأزمة وأصبحت جديرة بأن تتقدم للصدارة وتحمل المسؤولية، في الوقت الذي اندحرت فيه السلطة إلى غرفة الأشباح، وحينما حاولت أن تصنع موسيقاها لم تبتدع فنا ينبع من داخلها وإنما انتزعتها من كلمات الجوقة، وكأنه إيمان بأن الشعب هو الأصل وهو المصدر، لقد أخذ عنترة العبسي/الجوقة/الشعب مكانه الحقيقي اللائق به، وهكذا يقول التشكيل ما تقوله الدلالة.

وتعدد الأصوات، كما في قصيدة «أيلول»، وهو تعدد متلبس بالتنوع الموسيقي في أحيان كثيرة، «من وسائل أمل دنقل في تحريك قصائده على محور سياقي درامي متفجر، قد يصل أحيانا إلى مشارف الإطار المسرحي.... حيث يتم استثمار الشكل المكتوب في توزيع الأدوار بين الصوت والجوقة الخلفية، ويحشد أكبر قدر من العوامل الدرامية في تقسيم الصفحة إلى نهرين، أحدهما وهو العريض للصوت، والآخر للجوقة، ويحتاج القارئ إلى دربة خاصة، كي يكتشف الطريقة التي ينبغي له أن يتابع بها السطور،

فهو أمام نصين في لحظة واحدة، واختلاف الإيقاع والروي والتكوين الداخلي لكل منهما هو الذي يجعل التكامل الدلالي بينهما يتم على مستوى البنية العميقة بتأثير التقاطع المكاني والزماني بين تلك العناصر المركبة»[51].

لكن الشاعر أمل دنقل في ديوانه التالي «تعليق على ما حدث» يعود إلى إبراز السلبية، في قصيدته «في انتظار السيف»[52]، يلتقط رموزه المعبرة عن الحياة العامة، ويمنحها دلالات سياسية معينة:

تقفر الأسواق يومين.. وتعتاد على «النقد» الجديد

تشتكي الأضلاع يومين.. وتعتاد على السوط الجديد

يسكت المذياع يومين.. ويعتاد على الصوت الجديد

لقد انتزع الشاعر الرموز الثلاثة: النقد، السوط، الصوت، من دلالتها المعجمية، ووحد بينها-رغم تباينها في الوقائع اليومية، وأصبحت ثلاثتها تعني نظم الحكم الجديدة، ولا يهمنا أن نشير إلى أن النقد سلطة الحاكم الاقتصادية، وأن السوط عصاه العسكرية المهددة، وأن الصوت إعلام الحاكم، بقدر ما يهمنا إبراز ما عناه الشاعر بقوة من السلبية واللامبالاة التي تقابل بها الشعوب نظم القهر والاستبداد المتتالية عليها، وتعد هذه الشعوب نفسها للتكيف مع القهر الجديد، ولكن تعود مع الشاعر خطابيته الخافتة في التفاؤل والإيمان بالمستقبل، حتى يصبح هذا التفاؤل ملمحا من ملامح الشاعر، على خلاف البياتي، الذي لم يفلح في العودة من اغترابه رغم نصائح صديقه التركي ناظم حكمت بالعودة والنظر إلى الجانب المشرق في الحياة، وعلى خلاف السياب الذي لم يلتق مع المدينة في أية مرحلة وأي شكل، فينهي أمل دنقل قصيدته «في انتظار السيف» كما أنهى قصيدة «أيلول»، يقول مخاطبا مدينته/وطنه، بعد الأبيات السابقة:

وأنا منتظر جنب فراشك

جالس أرقب في حمى ارتعاشك

صرخة الطفل الذي يفتح عينيه على مرأى الجنود

والجنود هنا ليسوا سلطة، ولكنهم الفوارس المحاربون في الميادين، لتخليص المدينة/ الوطن من أسر العدو.

قبيل النكسة بثلاثة أشهر تقريبا يمعن أمل دنقل في نعي الحرية السياسية، من خلال «حديثه الخاص مع أبي موسى الأشعري»[53] (عبد

الله بن قيس، 21 ق هـ-44 هـ = 602-665 م) وهي قصيدة ذات إطار جديد مستحدث، مأخوذ من صورة الحديث بين اثنين، كل منهما يعرض ما عنده على الآخر، وما عند كل منهما منتزع من تجربته، ولكن الحديث المتبادل يكمل بعضه بعضا، من خلال مشاهد قد يبدو أنها متنافرة، ولكن المتأمل في مدلول الأحداث يستطيع العثور على الخيط الذي يسلكها في قضية واحدة، هي قضية الظلم من جانب والضعف والخور من جانب آخر وبين هذا وذاك تضيع الحرية:

إطار سيارته ملوث بالدم

سار ولم يهتم

كنت أنا المشاهد الوحيد

لكنني فرشت فوق الجسد الملقى جريدتي اليومية

وحين أقبل الرجال من بعيد

مزقت هذا الرقم المكتوب في وريقة مطوية

وسرت عنهم.. ما فتحت الفم

واضح أن هذا المشهد في الحديث المتبادل، من حديث الشاعر، فهذه هي مدينته وهذا هو عصره في رموز واقعية، فصاحب السيارة السريعة ملطخ بدماء ضحاياه دون مبالاة، وهو رمز لطغيان السلطة-وليس الاستعمار والصهاينة فعنوان القصيدة لا يسمح بهذا التفسير[54] والشاهد الوحيد على الجريمة هو الشعب، يرى ما يحدث أمام عينيه ولا يثور، بل يصمت ولا يحاول الكلام، والجريدة اليومية تقوم بالتستر على المعتدي، وهنا يأخذ الأشعري الحديث من الشاعر، ويكمل بما هو مطلوب وقد فعله كفرد ولكن الأمة غفلت عن حركته.

ويأخذ الشاعر الحديث ليتقدم خطوة بالقضية، فالانصراف عن متابعة ومساءلة الحكام دفعت الأفراد إلى الأنانية، فلم يعد الإنسان يعنى إلا بنفسه فقط، ولا يحترم إلا من يقدم له ثمن الاحترام:

حين دلفت داخل المقهى

جردني النادل من ثيابي

جردته بنظرة ارتياب

بادلته الكرها

لكنني منحته القرش.. فزين الوجها..
ببسمة كلبية بلها
ثم رسمت وجهه الجديد.. فوق علبة الثقاب

ويترسب حديث الثورة واسترداد الحرية السياسية في أعماق الشاعر، فيحلم بها، فيما يشبه الرؤيا بمشهد يبعد عن الحياة اليومية في لغته ويقرب كثيرا من لغة الحلم، (ويفقد الشاعر فيه بعض صفائه الشعري، إذ يبدو أن نجاحه كثيرا ما نراه في استخلاص رموزه من الواقع اليومي)، يصور في خلال المشهد مدينته، أو حريته، مرة بالمهرة الكسلى يشدها الحوذى إلى عربته ويزجرها لغايته، ويلهبها بسياطه دون أن تثور، ومرة أخرى يرمز إليها بطفلة توشك أن تضع مولودها/ الحرية، ولكنها تذوب، ويصدم الشاعر بفجر الحقيقة ويستيقظ من حلمه ليكتشف أنه سقط في لغة التضاد التي تملأ مدينته بالتمزق، ثنائية: الواقع/ المثال، فيتحطم مثالُ حلمه على صخرة الواقع، ويعود إلى عزلته:

خرجت في الصباح.. لم أحمل سوى سجائري
دسستها في جيب سترتي الرمادية
فهي الوحيدة التي تمنحني الحب.. بلا مقابل

ثم يسقط الشاعر في «رؤيا» وكأن هذه الرؤيا تفسير للسنوات السبع في تعبير يوسف عليه السلام لحلم الملك «ثم يأتي من بعد ذلك سبع شداد يأكلن ما قدمتم لهن...»[3*]، وهذا الجوع نتيجة طبيعية للطغيان من ناحية، والخنوع والجهل واللامبالاة من ناحية أخرى، وقد تمخضت الرؤيا بعد ثلاثة أشهر من كتابة القصيدة عن كارثة العام 1967 م.

بعد النكسة بعامين تقريبا، وعلى وجه التحديد في مارس 1969 م، كتب أمل دنقل قصيدة «صفحات في كتاب الصيف والشتاء»[55] من ثلاثة مقاطع، الأول عنونه بـ «حمامة»، وهي حمامة بيضاء/ رمز الحرية والسلام، ولأنها تنشد أول الأمر لما ترمز إليه من معان سامية فإنها تسبب الإزعاج، ولذا كان لابد من إزعاجها وعدم السماح لها بالاستقرار، واختار لها الشاعر من الأماكن ثلاثة، مظنة الحرية والسلام، ولكنها فزعت من ثلاثتها، المكان

(3*) الآية 48 من سورة يوسف.

الأول تمثال نهضة مصر وهو عبق تاريخي يصون الحرية، والثاني قبة الجامعة وهي رمز معاصر للنهضة الحضارية، والمكان الثالث رأس الجسر ولعله رمز الامتداد من الماضي إلى المستقبل مرورا بالحاضر، وحين تطارد المدينة هذه الحمامة فكأن لا حماية لها على امتداد ثلاثية: الماضي/ الحاضر/المستقبل، ويحاول الشاعر أن يتدخل ويمد يد المساعدة للحمامة المفزعة، فوضع يدها على وسيلة الاستقرار في مدينته، وهذه الوسيلة هي الاستسلام، والانخراط في ائتلاف غير مقدس مع نظم القهر، وهي نفس الوسيلة التي نصح بها من قبل سبارتاكوس في كلماته الأخيرة، يقول لها الشاعر:

أيتها الحمامة التعبى

دوري على قباب هذه المدينة الحزينة

وأنشدي للموت فيها.. والأسى والذعر

حتى نرى عند قدوم الفجر

جناحك الملقى... على قاعدة التمثال في المدينة

وتعرفين راحة السكينة

وهو حل ساخر سبق للشاعر التعامل معه في كلمات سبارتاكوس، ونعتقد أن لغة السخرية مهترئة يجب أن يتجاوزها الشعر المعاصر إلى الرؤية، وكثيرا ما تجاوزها الشاعر نفسه، ولكنها بقايا من ترسبات القديم لدى الشاعر.

والمقطع الثاني من القصيدة بعنوان «ساق صناعية» وهي لمحارب عاد من الحرب الخاص بلا رجل وبلا وسام، شاركه الشاعر غرفته في فندق واحد، وعندما رأى المحارب في يد الشاعر كتاب «الحرب والسلام» اربد وجهه وقص على الشاعر قصة غرامه الذي تحطم بتحطم ساقه، وظل يسرد على الشاعر عن الدماء المراقة في الصحراء والقصص الحزينة، حتى تلاشى وجهه في سحب الدخان والكلام، وطالت وقفته مع حشرجة صوته، فأدار الشاعر رأسه حتى لا يرى دموعه، وينتهي المقطع بتغافل وتستر وعورة في عرف المدينة التي هي في جوهرها وسام المحارب النبيل:

وحين ظن أنني أنام

رأيته يخلع ساقه الصناعية في الظلام

مصعدا تنهيدة.. قد أحرقت جوفه

والمقطع الثالث «شتاء عاصف» وهو في مفهومه تحريض على الانفجار، فكل شيء في المدينة قد ضاق بحمله، تختلط في المقطع رموز الضيق، فترام الرمل المنبعج يطالب بالانفجار والشتاء عاصف، والأحجار في سكونها الناصع، وهل يكون السكون ناصعا إلا إذا كان نذيرا بالعاصفة؟ والأغاني.. يختار منها الشاعر أغنيتين: «الغضب الساطع»، والثانية: علمه كيف يجفو فجفا ظالم لاقيت منه ما كفى، الأولى صريحة في بابها، أما الأغنية الثانية فقد لوحها الشاعر من عالم الغزل الرقيق، وطوعها لمغازيه السياسية، فلم يعد الظالم حبيبا متمنعا هاجرا كما هو الأصل في الأغنية، بل تحول إلى حاكم مستبد، ساعده على عتوه أن المنتفعين من ورائه نفخوا فيه حتى نسي شعبه، وهذا المقطع رؤية الشاعر نفسه، حكاها بنفسه على لسانه، وانتهى الشاعر بترك المدينة، والجلوس على الشاطئ بعيدا، يرقب الأمواج وهي تلطم الصخر، دون أن تكف عن صراعها، وهي نهاية ليست سينمائية تعقب حالة درامية، بل هي استشهاد من الطبيعة يحرض على الصراع، من ناحية أخرى يعلمنا الشاعر الفلسفة بإلفه المتناهي في الكبر، فإذا كان ترام الرمل قد ضاق بالناس، فقد اكتشف الشاعر وجوده الخالص داخل نفسه، فالعالم كبير، ولكنه في داخلنا عميق كالبحر، كما يقول ريلكه [56]، ولهذا نشعر أمام البحر بانتقالنا إلى كبرياء الوجود المعجب، ولن نكون مقذوفين في العالم، بل نحن نفتحه من خلال تجاوز المرئي كما هو، قبل أن نباشر الحلم، إن تمدد الوجود تكبحه الحياة، ويعوقه الحذر، ولكن المتناهي في الكبر يباشر فعله في التمدد حين نكون وحيدين، لأنه حركة الإنسان الساكن، وهي إحدى الخصائص الديناميية لحلم اليقظة الساكن:

كان (ترام الرمل)...
منبعجا، كامرأة في أخريات الحمل
وكنت في الشارع
أرى شتاء (الغضب الساطع)
يكتسح الأوراق والمعاطفا
وكانت الأحجار في سكونها الناصع
مغسولة بالمطر الذي توقفا

وكان في المذياع
أغنية حزينة الإيقاع
عن (ظالم لاقيت منه ما كفى..)
قد (علموه كيف يجفو.. فجفا)
جلست فوق الشاطئ اليابس
وكان موج البحر
يصفع خد الصخر
وينطوي-حينا-أمام وجهه العابس
.. وترجع الأمواج
تنطحه برأسها المهتاج
ودون أن تكف عن صراعها البائس
ودون أن تكف عن صراعها البائس.

في سبتمبر 1970 م يعلن أمل دنقل أن المدينة تفقد حريتها مع نظم الحكم العسكرية، يقولها صريحة ومباشرة ومسطحة ليست في المستوى الفني الذي تعودناه منه، يقول إن الجندي لا يطلق الرصاصة التي ندفع ثمنها من الكسرة والدواء على أعدائنا بل يطلقها علينا «إذا رفعنا صوتنا جهارا»، وتحدث عن «همة الجندي وقلبه الأعمى الذي لا يحرس إلا من يمنحه راتبه الشهري» «لكنه إن يحن الموت فداء الوطن المقهور والعقيدة/ فر من الميدان/ وحاصر السلطان/ واغتصب الكرسي/ وأعلن الثورة في المذياع والجريدة»، وفي رأيه أن مكان هذه الذرية اللعينة هو الخنادق على الحدود:

لو دخل الواحد منهم هذه المدينة
يدخلها حسيرا
يلقي سلاحه على أبوابها الأمينة
لأنه لا يستقيم مرح الطفل.. وحكمة الأب الرزينة
مع المسدس المدلى من حزام الخصر.. في السوق.. وفي مجالس الشورى(57)

وتختلط رموزه الواقعية بالإشارات الأسطورية في السقوط الناجم عن الكبت:

أسقط واقفا.. وخائفا
أن يحمل الصدى ندائي للهوائيات.. فوق أسطح البيوت
أن تفشي الرمال صوتي المضيء، صوتي المكبوت.
أبحث عن مدينتي: يا إرم العماد.. يا إرم العماد
يا بلد الأوغاد والأمجاد
ردي إلي صفحة الكتاب
وقدح القهوة.. واضطجاعتي الحميمة
فيرجع الصدى كأنه اسطوانة قديمة:
يا إرم العماد.. يا إرم العماد[58]

لقد ألقى الشاعر قفازه في وجه السلطة، وناجزها، فلم يعد بعد طوله الصمت والهوان ما يحرص عليه:

أيها السادة: لم يبق انتظار
قد منعنا جزية الصمت لمملوك وعبد
وقطعنا شعرة الوالي «ابن هند»
ليس ما نخسره الآن.. سوى الرحلة من مقهى إلى مقهى.. ومن عار لعار[59]

إن أول قصيدة من ديوانه «العهد الآتي» تحمل على رجل المباحث رمز القهر والعبودية والمهانة، في لغة تفتح في حياة الشاعر الفنية عهدا جديدا، يفيد فيه من الكتاب المقدس والقرآن الكريم بشكل نموذجي، ويعيد فنونا بلاغية قديمة، أدى تعمدها وتكلفها في فترة ما قبل النهضة إلى تردي الذوق، ولكنه وهو يتعمدها لم يهبط بها، بل تعامل معها بمهارة فائقة، ارتقت بصنعته إلى ذروة بيانية قلما نعثر عليها، خاصة مع الشعر الجديد الذي كاد يهجر الفنون البلاغية القديمة في سبيل البحث عن فنون جديدة، وأمل دنقل، وهو من الباحثين عن الجديد أعاد هذه الفنون-الترصيع وحسن التقسيم-، وحشدها بشكل يلفت النظر، فنون تلفت النظر بجمالها في تعايشها مع التراث الديني المستعاد، وبلغت معهما اللغة درجة عالية من الصفاء، وهي قصيدة مدورة، والقصيدة المدورة في الشعر الحديث-وهذه تنهج نهجها-تبعد كثيرا عن الأشكال البلاغية التقليدية، ومع ذلك فإن «صلاة» أمل دنقل تجمع بين الفنين، وهذه واحدة مما يتفرد به أمل دنقل في محاولاته

العديدة لاكتشافه لغته الخاصة به[(*4)].

وهذه مفردة من إنجازات رجل المباحث. إن «سفر الخروج» من مصر في العهد القديم تحول على يد الشاعر إلى خروج مصر على النظام في 18, 19 يناير، إنه-في رأي الشاعر-خروج على المنازل والزنازن والمدى، التي تحولت إلى أضرحة، وتعقبت المباحث واحدا من أفراد الشعب، هو نموذج لما يحدث في مثل هذه الظروف:

دقت الساعة المتعبة

رفعت أمه الطيبة

عينها.. (دفعته كعوب البنادق في المركبة)

دقت الساعة المتعبة

نهضت، نسقت مكتبه..

صفعته يد.. (أدخلته يد الله في التجربة)

دقت الساعة المتعبة

جلست أمه، رتقت جوربه..

(وخزته عيون المحقق.. حتى تفجر من جلده الدم والأجوبة)

دقت الساعة المتعبة

دقت الساعة المتعبة[(60)]

تتكرر جملة «دقت الساعة» وهو تكرار منتزع من الواقع، وتعب الساعة آت من الزمن البطيء على الأم الفقيرة، وإذا رمزت الأم للوطن-وهذا وارد يسمح به النص-يتحول تعب الساعة إلى الحرية البطيئة التي طال انتظارها، وكلما لمعت بوارقها سرعان ما يئدها الطغيان، وكلما دقت الساعة تقدمت الصورة خطوة للأمام، من لحظة القبض عليه، حتى اعترافاته المنتزعة بالقهر، وفي الرمز أيضا يكون الأصل في الساعة أن تدق لحظة النصر والتحرر، ولكن التحول حدث فيها هي الأخرى.

في الإصحاح الثالث من القصيدة يحذر مدينته (= مصر) ألا تبدأ القوم بالسلام، لأنهم بعد أن أشعلوا النار في كل شيء سيذبحونها في الغد:

... بحثا عن الكنز في الحوصلة

(*4) سبق دراسة القصيدة في البعد الاجتماعي للمدينة.

وغدا تغتدي مدن الألف عام

مدنا للخيام

مدنا ترتقي درج المقصلة[60]

وتتحول دقات الساعة في الإصحاح الرابع إلى صفة «القاسية»، بعد أن كانت «المتعبة» في الإصحاح الثاني، والصفة الجديدة نمو في الصورة، من الثابت تاريخيا أن حوادث 18 , 19 يناير كانت عقب قرارات اقتصادية قاسية في رفع بعض السلع التموينية،-وقد تراجع النظام عن هذه القرارات لإسكان الثائرة، ولكن إلى حين-فهل القسوة من الجوع؟ أو هي قد صاحبت الجماهير في عنف حركتها ضد هذه القرارات؟ الذي يهمنا أكثر هذه المفارقة التي يصورها الشاعر في تسمية الأحداث:

كان مذياع مقهى يذيع أحاديثه البالية

عن دعاة الشغب

وهم يستديرون، يشتعلون-على الكعكة الحجرية-حول النصب

شمعدان غضب

يتوهج في الليل.. والصوت يكتسح العتمة الباقية

يتغنى لليلة ميلاد مصر الجديدة[60]

إن المذياع رمز للمدينة/ السلطة، ولذا يسمي الأحداث «شغب»و «انتفاضة الحرامية»، ولكن للشاعر رؤية مخالفة، ولذا يصف أحاديث المذياع بالبالية، ويصور الأحداث بصورة رائقة جديدة ومقننة «شمعدان غضب»، لا يبالغ في نيران الأحداث، ولا يقلل منها.

ويعود في الإصحاح الخامس إلى تعميق صورة التشويه لدى الطرف الآخر، ويضع نفسه ممثلا للخارجين في هذه الأحداث، ويتحمل وحده عبء التزييف وقلب الحقائق التي تقوم بها رموز السلطة الأخرى مع المذياع، وهي الصحافة، والمطرب، وكاب العقيد، وشهود الزور، والبرلمان.

وفي الإصحاح السادس تصل القصيدة إلى قمتها ونهايتها، يحدد الشاعر زمنها، فقد «دقت الساعة الخامسة»، ويتلاقى الطرفان: الجنود بخوذاتهم ودروعهم، والثائرون/ المشاغبون، يبدع الشاعر لهم صورة حية:

والمغنون-في الكعكة الحجرية-ينقبضون وينفرجون.. كنبضة قلب

يشعلون الحناجر، يستدفئون من البرد والظلمة القارسة

يرفعون الأناشيد في أوجه الحرس المقترب

يشبكون أياديهم الغضة البائسة

لتصير سياجا يصد الرصاص.. الرصاص.. وآه...

يغنون «نحن فداؤك يا مصر» «نحن فداؤ....»

وتسقط حنجرة مخرسة

معها يسقط اسمك-يا مصر-في الأرض

لا يتبقى سوى الجسد المتهشم والصرخات على الساحة الدامسة

دقت الساعة الخامسة

دقت الخامسة

دقت الخامسة

وتغرق ماؤك-يا نهر-حين بلغت المصب(60)

والتكرار لكلمة الرصاص صورة لانهماره على المتظاهرين، كما أن التكرار صورة صوتية واقعية لهتاف الجماهير «نحن فداؤك يا مصر»، والهتاف الثاني لم يكتمل لأن الرصاص أخرس الألسنة(*5)، فانطفأ شمعدان الشغب بعد أن كبر وتحول إلى نهر بلغ مصبه وكاد أن يؤتى ثماره، لولا دقات الساعة الخامسة، وضاع كل شيء، ولكنه ضياع ليس كالضياع الذي كنا نراه في نهايات السياب، لأن ضياع أمل دنقل مصحوب بذبذبات قوية تتحرك نحو الإبداع والحياة وإن لم تصل إلى نتائجها، لكنها تترك الأمل معقودا على البعث والإحياء وليست نهاية الشقاء الأبدي الذي رأيناه عند السياب.

وفقدان الحرية يأخذ عن دنقل شكلا أكثر اتساعا، من خلال الشاب الفلسطيني سرحان بشارة الذي قتل السناتور الأمريكي روبرت كيندي، وسرحان نموذج لمن فقد القدس/ مدينته/ وطنه، في الإصحاح الأول من قصيدة «سرحان لا يتسلم مفاتيح القدس»(61) تتحول القدس العجوز إلى رمز ديني هو يعقوب الذي فقد أعز الأبناء فابيضت عيناه من الحزن، ومثله تحولت القدس في غياب ابنها سرحان-رمز لكل فلسطيني-إلى مراع من الشوك، وتكون في حاجة إلى أحد الشهداء الشجعان، وانبرى سرحان في الإصحاح الثاني، ورشق حد المطواة في الحائط-رمز التحدي-مستعليا فوق

(*5) ومن الجميل أن يوافق عمل الرصاص في الإخراس تمام التفعيلة وبذلك يكون الانقطاع قد قام بدورين: على مستوى الدلالة، وعلى المستوى الموسيقي.

الوجوه الأخرى، وجوه الجبناء المتخفية كالفئران يريدون استخلاص حريتهم من القط، ولكن الجبن وقف بهم عند من يعلق الجرس في عنق القط، ويبتكر الشاعر صورة نادرة لانفصام الوجه العربي، وكيفية انبثاق الوجه الخائر بسبب النعمة من أصله العربي، المفروض في المرآة أن تعكس الوجه بأمانة طبق الأصل، ولكن تحدي سرحان جعل المطواة تشدخ المرآة، فتعددت فيها الصور، وسرحان هو الذي انسلخ من الوجه العربي الجبان الذي لصق به، ومن هذا الانسلاخ توافرت لديه القدرة على التحدي.

وترك سرحان الساحة العربية، التي ضاقت به، فقد انتقل إلى لبنان بعد أن ضاقت به عمان (الإصحاح الثالث)، باحثا عن الحرية في الإصحاح الرابع:

البسمة حلم
والشمس هي الدينار الزائف
في طبق اليوم
(من يمسح عني عرقي في هذا اليوم الصائف)
والظل الخائف
يتمدد من تحتي، يفصل بين الأرض وبيني
وتضاءلت كحرف مات بأرض الخوف
(حاء... باء)
(حاء.. راء.. ياء.. هاء)
الحرف: السيف
ما زلت أرود بلاد اللون الداكن
أبحث عنه بين الأحياء الموتى والموتى الأحياء
حتى يرتد النبض إلى القلب الساكن
لكن...!!

كل شيء في هذا المقطع يتضاءل، البسمة لا حقيقة لها، والمتناهي في الكبر تضاءل، فقد تحولت الشمس إلى دينار، والإنسان تضاءل من الخوف الذي فصل بينه وبين الأرض، والحب مات، وماتت الحرية، وتضاءل الأحياء بحيث يشبهون الموتى، والقلب تضاءلت نبضاته، والتقطيع الذي أصاب الكلمتين: حب، حرية، صورة للتمزق الذي أصاب أجمل كلمتين في حياة

الإنسان بين المدن العصرية التي تتشدق بالحضارة.

ويستحضر في الإصحاح الخامس منظرا جانبيا لعمان عام البكاء، لعله العام الذي جرت فيه أحداث أيلول الأسود، كشاهد على المدن العربية التي تصعقه، وقد أدى ذلك إلى حل فردي قام به سرحان في الإصحاح السادس، ولكن الشاعر يرتفع بالعمل الفردي ويسمو به إلى عمل وطني تباركه القدس ويباركه الله:

عندما أطلق النار كانت يد القدس فوق الزناد
(ويد الله تخلع عن جسد القدس ثوب الحداد)
ليس من أجل أن يتفاوض من يتفاوض من حول مائدة مستديرة
ليس من أجل أن يأكل السادة الكستناء

وأمل دنقل من الشعراء المبرزين في اكتشاف رموزه، وكثيرا ما يوفق لاستخلاصها من منجزات المدينة، والقطار أحد هذه المنجزات العلمية، وإذا كان «ألفرد دي فيني» قد فزع من القطار فزعا رومانسيا، لأن القطار من العجلة التي لا تسمح بالتأمل، فإن أمل دنقل جعل منه رمزا وسائطيا على ثبات حالة القهر ودم التطور، فالقطار ملتزم بالسير على قضيبين، لا يحيد عنهما ولا ينحرف، وكذلك الأمر في بلادنا يسير على وتيرة واحدة من العسف-كما يرى-وكأنه يمشي على خط قد رسم له لا يستطيع الفكاك منه، فالماضي يتكرر في الحاضر وهو نفسه في المستقبل مادامت قطاراتنا السياسية والاجتماعية ملتزمة بقضبان الموت فتحدث ضروبا من العبث بجماليات المكان، المتناهي في الكبر-السماء-تتضاءل حتى ذرات الموت، دلالة التضايق في الحريات، وتفر الأشياء من خلال زجاج القطار، ولكن الأشياء التي يرصدها الشاعر رموز للحرية: أغنية الريح، قنطرة النهر، صب العصافير، والماء سر الحياة، والحلم جوهرها وقيمتها، وتظل القطارات في رحيلها، ولكن الناس يصلون إلى مدنهم ولا يصلون إلى أهدافهم:

القطارات ترحل فوق قضيبين: ما كان-ما سيكون
والسماء رماد، به صنع الموت قهوته، ثم ذراه كي
تتنشقه الكائنات، فينسل بين الشرايين والأفئدة
كل شيء خلال الزجاج يفر:
رذاذ الغبار على بقعة الضوء،/ أغنية الريح،/

قنطرة النهر،/ سرب العصافير والأعمدة
كل شيء يفر، فلا الماء تمسكه اليد، والحلم لا يتبقى على شرفات العيون والقطارات ترحل، والراحلون
يصلون.. ولا يصلون[62]

وفي نوع من لغة التضاد تنسحق الحرية في ثنائية: الزمان/ المكان، يكون الزمان-الشهور-مجالا لتحولات الزهرة-المتناهي في الصغر-وتحولاتها فوق أماكن تتراوح بين الحياة والموت، فهي أول الأمر على حافة القلب (حياة)، ففي إناء (صنعة مدينية)، ثم في الرداء (مظهر)، ثم في غناء (جمال)، فبكاء (ضعف)، وفي آخر الأمر فوق قبر (موت):

الشهور زهور على حافة القلب تنمو
وتحرقها الشمس ذات العيون الشتائية المطفأة
زهرة في إناء
تتوهج في أول الحب بيني وبينك، تصبح طفلا.. وأرجوحة.. وامرأة
زهرة في الرداء
تتفتح أوراقها في حياء
عندما نتخاصر في المشية الهادئة
زهرة من غناء[62]
تتورد فوق كمنجات صوتك، حين تفاجئك القبلة الدافئة
زهرة من بكاء
تتجمد فوق شجيرة عينيك في لحظات الشجار الصغيرة، أشواكها: الحزن والكبرياء
زهرة فوق قبر صغير
تنحني، وأنا أتحاشى التطلع نحوك.. في لحظات الوداع الأخير
تتعرى وتلتف بالدمع في كل ليل إذا الصمت جاء
لم يعد غيرها من زهور المساء
هذه الزهرة اللؤلؤة[62]

ويعود أمل دنقل لتعميق صورة كان قد لمسها عابرا في الإصحاح الثاني من «سفر الخروج»، وهي دور المحقق في انتزاع الاعترافات المطلوبة، ينميها هنا في الإصحاح الخامس من «سفر ألف دال»-مختصر أمل دنقل-في

حديثه مع ابنته يذكر «بحديث سبارتاكوس عن ابنه:

أتحسس وجهك! (لم أك أعمى.. ولكنهم أرفقوا مقلتي ويدي
بملف اعترافي، لتنظره السلطات.. فتعرف أني راجعته كلمة.. كلمة..
ثم وقعته بيدي..-ربما دس هذا المحقق لي جملة تنتهي بي إلى الموت-
لكنهم وعدوا أن يعيدوا إليّ يديّ وعينيّ بعد انتهاء المحاكمة العادلة)
زمن الموت لا ينتهي يا ابنتي الثاكلة
وأنا لست أول من نبأ الناس عن زمن الزلزلة
وأنا لست أول من قال في السوق: إن الحمامة في العش تحتضن القنبلة
قبليني، لأنقل سري إلى شفتيك، لأنقل شوقي الوحيد
لك، للسنبلة
للزهور التي تتبرعم في السنة المقبلة
قبليني.. ولا تدمعي! سحب الدمع تحجبني عن عيونك في هذه اللحظة المثقلة
كثرت بيننا الستر الفاصلة
لا تضيفي إليها ستارا جديدا[62]

والشاعر مع ابنته يرتفع حس ونبض التفاؤل فيه قليلا عما كان عليه الأمر في سبارتاكوس مع ولده، لأن الشاعر هنا لا يذكر فقط بشهيد الحرية الروماني، ولكنه يتحد من جديد بالزرقاء فيعيد علينا حس التنبؤ، وكأن هذه الرموز التاريخية تلح عليه ولم يتخلص منها بالكلية، ولكن ليس إلى حد اجترارها لنضوب مخزونه، بقدر ما تلح عليه الحرية السياسية.

ويعتبر الإصحاح الرابع من سفر «ألف دال» صورة خيالية عريضة، جسم فيها الشاعر أحاسيس الحرية السياسية في تركيبة حسية موحية بحرمانه من اعتناق المتناهي في الكبر-الريح، الأرض، الشمس/ رموز الحرية- في صورة تفصيلية من إبداع خياله استغرقت الشاعر في وصف المشبه به بصور حسية مشحونة بشتى الأحاسيس:

«أشعر الآن أني وحيد،
وأن المدينة في الليل.. (أشباحها وبناياتها الشاهقة)
سفن غارقة
نهبتها قراصنة الموت ثم رمتها إلى القاع منذ سنين

أسند الرأس ربانها فوق حافتها، وزجاجة خمر محطمة تحت أقدامه، وبقايا وسام ثمين.
وتشبث بحارة الأمس فيها بأعمدة الصمت في الأروقة
يتسلل من بين أسمالهم سمك الذكريات الحزينة
وخناجر صامتة
وطحالب نابتة
وسلال من القطط النافقة
ليس ما ينبض الآن بالروح في ذلك العالم المستكين
غير ما ينشر الموج من علم.. كان في هبة الريح.
والآن يفرك كفيه في هذه الرقعة الضيقة
سيظل على الساريات الكسيرة يخفق.. حتى يذوب.. رويدا.. رويدا، ويصدأ فيه الحنين
دون أن يلثم الريح ثانية، أو يرى الأرض، أو يتنهد من شمسها المحرقة»[62]

هذه الوحدة التي ظهرت في البيت الأول مباشرة وعرض الشاعر تفاصيلها في هذه الصورة الخيالية، ليست وحدة رومانسية مبهمة الأسباب، وإنما هي آتية من الحرية المفقودة في مدينته/وطنه.

وفي الإصحاح الثامن شاهد ذلك، تعيش السيدة وحدتها حيث مات زوجها في المعركة فلاذت المسكينة بالصمت والشرود، شأنها شأن الشاعر، والإصحاح التاسع يخاطب الحرية/المدينة/الوطن بشكل حاد على أنها المسؤولة عن معاناته:

دائما أنت في المنتصف
أنت بيني وبين كتابي/ وبيني وبين فراشي/ وبيني وبين هدوئي
وبيني وبين الكلام
ذكرياتك سجني، وصوتك يجلدني، ودمي قطرة بين عينيك ليست تجف فامنحيني السلام[62]

وفي تشكيل جديد يبرز اهتمام الشاعر الواقعي بالشكل، على المستوى الفني الناضج الذي كان يدعو إليه فلوبير، يستمد الإصحاح العاشر والأخير تشكيله الزماني والمكاني من روح فن العمارة في المدينة، مبرزا هذه الوحدة

والغربة السياسية بسبب فقدان الحرية، وهي الملمح المشترك في إصحاحات السفر العشر:

الشوارع في آخر الليل.. آه
أرامل متشحات ينهنهن في عتبات القبور-البيوت
قطرة.. قطرة، تتساقط أدمعهن مصابيح ذابلة
تتشبث في وجنة الليل ثم.. تموت
الشوارع في آخر الليل.. آه
خيوط من العنكبوت
والمصابيح-تلك الفراشات-عالقة في مخالبها
تتلوى... فتعصرها، ثم تنحل شيئا.. فشيئا
فتمتص من دمها قطرة.. قطرة،
فالمصابيح قوت
الشوارع في آخر الليل... آه
أفاع تنام على راحة القمر الأبدي الصموت
لمعان الجلود المفضضة المستطيلة يغدو مصابيح
مسمومة الضوء، يغفو بداخلها الموت،
حتى إذا غرب القمر: انطفأت
وغلى في شرايينها السم،
تنزفه قطرة.. قطرة، في السكون المميت
وأنا كنت بين الشوارع وحدي!
وبين المصابيح وحدي
أتصبب بالحزن بين قميصي وجلدي قطرة... قطرة، كان حبي يموت وأنا خارج من فراديسه...
دون ورقة توت!!

[من ص 242- 252]

وثنائية: الواقع/المثال تظهر في قصيدة «رسوم في بهو عربي» [268-272] ولكن مع ثلاثية: الماضي/الحاضر/المستقبل، والقصيدة مكونة من أربع لوحات وخاتمة، تقوم اللوحات بدور الواقع لأنها صور لضياع الأمة وتمزقها من أطرافها وقلبها، وعقب كل لوحة نقش يلعب دور المثال لأنه

فكرة تجريدية هي مغزى الصورة الشعرية التي نراها في اللوحة المصاحبة، وكأن الشاعر ينتقل بهذا التكنيك الواعي من أرض الواقع إلى سماوات المثال، ودون الدخول في فلسفة الصورة وعلاقتها بالفكرة تكون اللوحة ترجمة للنقش وتمهيدا له، أو أن النقش استخلاص وتركيز لمغزى اللوحة، هذه هي ثنائية: الواقع/المثال أما ثلاثية الزمن فتظهر في الصور التراثية المؤدية إلى الحاضر عابرة إلى المستقبل، تقول اللوحة الأولى:

اللوحة الأولى على الجدار:

ليلى «الدمشقية»

من شرفة «الحمراء» ترنو لمغيب الشمس، ترنو للخيوط البرتقالية

وكرمة أندلسية، وفسقية

وطبقات الصمت والغبار

- نقش-

(مولاي، لا غالب إلا الله)

فاللوحة الأولى آتية إذن من الماضي المرتبط بالفقدان والضياع، فقدان وضياع جزء عزيز على الأمة، هو بلاد الأندلس، ولذا كانت ليلى دمشقية/ عربية، تتأمل غروب شمسها في هذه البلاد العزيزة التي تسقط أمامها، وفي اللوحة الثانية نرى احتراق الأقصى وفي الرابعة تختفي صورة سيناء من الخريطة، وهذه الصورة القاتمة تفتح نافذة سوداء لرؤية الجزء الثالث في عناصر الزمن، وهي رؤية المستقبل، التي لا بد أن تكون امتدادا طبيعيا منبثقا من سواد المرحلتين السابقتين، فالمستقبل وليد الماضي مرورا بالحاضر، الغراس السيئ لا ينبت إلا ثمرة معطوبة، وهذه هي الخاتمة للقصيدة «رسوم في بهو عربي»:

آه.. من يوقف في رأسي الطواحين؟

ومن ينزع من قلبي السكاكين؟

ومن يقتل أطفالي المساكين..؟

لئلا يكبروا في الشقق المفروشة الحمراء... خدامين.. مأبونين.. قوادين..

من يقتل أطفالي المساكين...؟

لكي لا يصبحوا-في الغد-شحاذين..

يستجدون أصحاب الدكاكين.. وأبواب المرابين..

يبيعون لسيارات أصحاب الملايين.. الرياحين
وفي «المترو» يبيعون الدبابيس و «يس»
وينسلون في الليل يبيعون «الجعارين»
لأفواج الغزاة السائحين
هذه الأرض التي ما وعد الله بها..
من خرجوا من صلبها..
وانغرسوا في تربها..
وانطرحوا في حبها.. مستشهدين
فادخلوها «بسلام» آمنين!!

إن رؤية المستقبل مرعبة بهذا الشكل، وإنسان المستقبل-أطفالي-في حاجة إلى من يوقف زحف الزمن عليهم بطواحينه وسكاكينه من الجيل الحاضر، ومادام الزمن مستعصيا على الوقوف فالحل هو في إنقاذ إنسان المستقبل بنفيه خارج إطار الزمن، إن القتل جريمة، وقتل الأطفال امتدادنا الزمني أكثر جرما، ولكن ألم يقتل مايكوفسكي نفسه في الواقعة التاريخية وفي الفن لدى البياتي؟ هل استجداء الشاعر هنا قاتلا يريح أبناءه من صورة المستقبل المنتزعة من واقع مزعج بلغة تستخدم لغة الشارع «خدامين-شحاذين-المترو»-من قبيل الهروب الذي فرضه الشاعر الروسي العظيم في إيقاف زحف الزمن؟ وهل النهاية هي خلاصة التجربة التي انتهى إليها سبارتاكوس؟ قد يبدو أن الشاعر منسحق في خوفه من ظلام المستقبل ولكنه ليس مايكوفسكيّ النهاية، واقعي أجل، ولكن على طريقته الخاصة في النزوع نحو المستقبل والتجاوز عن حصار الحاضر، وقتل أولاده ليس إلا دفع الصورة إلى أقصى غاياتها في حماية المستقبل مما يتوعده، وحماية أولاده/المستقبل يدفع إلى درء الخطر ممن يدفعونه إلى قعر الهاوية، إنها النهاية التي انتهى إليها سبارتاكوس تقريبا، وقد سبق أن بينا أن هذه النهاية ليست كفرانا بما تبقى من عنصر الزمن، لأنه كان يؤمن بمجيء «هانيبال».

فاستشهاده ضرب من استعجال مجيئه، حتى لا يتأخر أكثر، إن نهاية «رسوم في بهو عربي» بالآية الكريمة «ادخلوها بسلام آمنين»[*6] تحويل للشعار من الآية الأخرى التي وضعت على مطار القاهرة الدولي «ادخلوا

مصر إن شاء الله آمنين»[*7] وإذا عرفنا أن المفعول به في الآية الأولى يعود في السياق القرآني إلى الجنة وأن الفاعل يعود على المتقين، تبينا أن الآية الثانية من سورة يوسف أوقع في سياق القصيدة لأنها-أولا-نص في دخول مصر، وثانيا المدعوون إلى الدخول يعقوب وبنوه، فتكون الدعوة متفقة مع الظرف الآني في مرارة دعوة الشاعر لإسرائيل-بنسل يعقوب وبنيه-إلى دخول مصر، وثالثا يكون هناك نوع من السخرية من هذا الشعار الذي وضع في مطار القاهرة أول ما يقابل الداخلين من الخارج، وربما كان منصرف الشاعر عن هذه الآية إلى تلك هو وجود كلمة «بسلام»، في آية الحجر، ليعزف على انهزام الروح القتالية في الدفاع عن الوطن، حيث أبرز الشاعر الكلمة بوضعها بين قوسين في نهاية القصيدة.

وفي «الخاتمة» تتبدله الموسيقى من تفعيلة الرجز التي هي أقرب التفاعيل إلى النثر، وهي التفعيلة التي اعتمدها الشاعر أساسا لموسيقاه، في اللوحات الأربعة، وتنطلق مع تفعيلة الرمل «فاعلاتن»، وقد منحته تفعيلة الرمل انسيابها المعهود، فاسترسل مصحوبا بفن الترصيع الذي أبدع في بعثه وإحيائه من بلاغتنا القديمة، فأغنى لغته بإيقاعات عديدة، في الوقت الذي اختار فيه نظام القصيدة المدورة وهو فن حديث، فأحسن في قديمه وحديثه، وقد سبق له هذا المزيج في قصيدة «صلاة» أول قصيدة في ديوانه «العهد الآتي»، فأثبت قدرته وموهبته في الإبداع بشكل متميز.

لقد كان موقف أمل دنقل من الصلح مع إسرائيل هو موقف المعارضة الصريحة، وقد جعل من المدينة مجالا وسائطيا تتحرك فيه أفكاره في هذه المعارضة، من خلال قناع تاريخي يوم اختفى وراء اليمامة في السيرة الشعبية، وهي ابنة كليب المقتول غدرا، وقد جاء في قصة الزير سالم (المهلهل أخو كليب) أن الوفود حين جاءته ساعية إلى الصلح قال لهم الأمير سالم: أصالح إذا صالحت اليمامة، فقصدت إليها أمها الجليلة ومن معها من نساء القبيلة، وطلبن منها الموافقة على الصلح رحمة بالرجال والأحوال، فأجابت اليمامة أنا لا أصالح ولو لم يبق منا أحد يقدر أن يكافح.

ووراء هذا القناع عارض أمل دنقل الصلح مع إسرائيل، في قصيدته،

(*6) سورة الحجر، الآية 46.

(*7) سورة يوسف، من الآية 99.

«أقوال اليمامة»[68]:

أقول لكم: لا نهاية للدم..

هل في المدينة يضرب بالبوق، ثم يظل الجنود على سرر النوم؟ هل يرفع الفخ من ساحة الحقل كي تطمئن العصافير؟ إن الحمام المطوق ليس يقدم بيضته للثعابين حتى يعود السلام، فكيف أقدم رأس أبي ثمنا؟ من يطالبني أن أقدم رأس أبي ثمنا لتمر القوافل آمنة، وتبيع بسوق دمشق: حريرا من الهند، أسلحة من بخارى، وتبتاع من بيت جالا العبيد؟

وفي ديوانه الأخير «أوراق الغرفة 8» ثلاث قصائد متتالية ينعي فيها مدينته التي فقدت الحرية السياسية، هذه القصائد هي: «الطيور» (327-329)، «الخيول» من (330-334)، «مقابلة خاصة مع ابن نوح» (من 335-338)، قصيدة «الطيور» تتوسل الرمز، نجد فيها طيورا داجنة تعيش في ألفة الناس بالمنازل، وأخرى غير داجنة تحلق في السماوات، وكلا النوعين يفقد الأمان والحرية على أرض المدينة، فالبرية مكتوب عليها التشرد والنفي، فإذا حدثتها نفسها أن تستريح لحظة في مكان ما من هذه المدينة فستلاقي ما يفزعها، وإذا استمرت في طيرانها ستتعرض لعنكبوت الريح، ولا يبقى لها غير الاستمرار في طيرانها أمام البشر الظالمين والمظلومين، غير الفرار المتجدد كل يوم:

الطيور مشردة في السماوات، ليست لها أن تحط على الأرض، ليس لها غير أن تتقاذفها فلوات الرياح!

ربما تتنزل... كي تستريح دقائق... فوق النخيل-النجيل-التماثيل-أعمدة الكهرباء-حواف الشبابيك والمشربيات، والأسطح الخرسانية. (اهدأ، ليلتقط القلب تنهيدة، والفم العذب تغريدة، والقط الرزق..) سرعان ما تتفرع.. من نقلة الرجل، من نبلة الطفل، من ميلة الظل عبر الحوائط، من حصوات الصياح!

الطيور معلقة في السماوات، ما بين أنسجة العنكبوت الفضائي للريح، مرشوقة في امتداد السهام المضيئة للشمس، (رفرف.. فليس أمامك-والبشر المستبيحون والمستباحون: صاحون-ليس أمامك غير الفرار... الفرار الذي يتجدد.. كل صباح!)

وهذا النوع من الطيور غير الداجنة رمز للأحرار من الشعراء الذي

يتركون مدينتهم/ وطنهم، بحثا عن حريتهم في المدن الأخرى، وهذه الطيور المهاجرة من البشر معذبون في المنافي، فلرياح المنافي التي يهاجرون إليها عناكبها التي تعوق تطلعهم للشمس/ الحرية في المدن الجديدة التي يرحلون إلى ضيائها.

وفي هذا المقطع الذي يعتمد نظام القصيدة المدورة يظهر تراكم المشاهد في الشعر الحديث، هذا المشهد الذي يبدو في تعداد رموز المدينة بتوال تسقط فيه أدوات الوصل، وهذا التراكم الذي هو صورة لتزاحم المدينة يلعب دورا فنيا مهما، لأنه يرسم صورة لتلاحق التنقلات من مكان لآخر، فأينما حطت الطيور فزعتها المدينة برموزها والشاعر مدرك واع لدور التراكم، ولذا فإنه يلحقه بهذا المونولوج «اهدأ .... إلخ»، كما يظهر في المقطع فن الترصيع الذي أغرم به الشاعر ووفق في استنقاذه من الأشكال البلاغية التي ساء استخدامها قديما، كما يتلاقى حسن التقسيم والجناس في قوله: «من نقلة الرجل، من نبلة الطفل، من ميلة الظل»، والجناس هنا ليس مجرد حلية لفظية، بل أعطاه الشاعر مغزاه الفلسفي، فنحن هنا مع رموز تتجانس وتتوحد في مفعولها، فكلها تفرع الطيور.

أما الطيور الداجنة-وهي رمز للأحرار الذين رفضوا ترك المدينة/ الوطن، والشاعر من هؤلاء-التي ربطت بالمعايشة، والمعايشة انتخاء وارتخاء، فمصيرها الذبح:

والطيور التي أقعدتها مخالطة الناس، مرت طمأنينة العيش
فوق مناسرها.. فانتخت، وبأعينها فارتخت، وارتضت
أن تقاقىء حول الطعام المتاح
ما الذي يتبقى لها.. غير سكينة الذبح، غير انتظار النهاية؟
إن اليد الآدمية.. واهبة القمح تعرف كيف تسن السلاح

فالحرية مفقودة في مدينة الشاعر، ويحرم منها من هاجروا من مدنهم إلى مدن أخرى، ومن ارتبطوا بمدنهم، المصير واحد.

وتلتقي قصيدة «الخيول» مع قصيدة «الطيور» في المعطية الفلسفي، تناول فيها الشاعر التحولات التي تعتري الخيول، في المقطع الأول يتناول الخيول بعد ترويضها واستئناسها وإخضاعها لمآرب الإنسان في الغزو والفتح، ويطرأ عليها تحول من داخل التحول في نفس المقطع-وهذا خاص بالمدينة

العربية المنهزمة-حيث تفقد قدرتها على الحرب، وفيما عدا الذكريات التي تستثيرها كوكبة الحرس الملكي لم يعد لها مكان إلا في زوايا المتاحف، أو تمثالا حجريا يزين ميادين المدن، أو لعبة خشبية يتأرجح عليها الأطفال، أو قطعة حلوى في المواسم والأعياد للأطفال الأغنياء، أما الفقراء منهم فخيولهم من الطين، وأخيرا نجد الخيول المرسومة على الأجساد، وهذا التحول الداخلي للخيول المدنية نعي لروح القتال لدى الفارس العربي المعاصر.

والجزء الأول من المقطع الثاني يشير إلى الأصل الذي كانت عليه الخيول قبل التحولات حيث كانت تتمتع-مثل الناس-بالحرية في البرية، مع السهول والشمس والعشب، تحتفظ بظهرها بعيدا عن الامتطاء، وبجسدها بعيدا عن السياط، وبفمها بعيدا عن اللجام، وبالساق بعيدا عن المهماز، ولم تثقل حوافرها سنابك معدنية، لقد كانت تتنفس حرية-تماما كالناس-في الزمن الذهبي-البدء-وفي الجزء الثاني من المقطع، اختارت الخيول-في تقاطع الطريق-طريق التخلف، وهو طريق للمدن العربية مواز لتحولات الخيول، رمز له الشاعر برموز مكانية وزمانية:

انحدار الشمس/ والأسى/ والطرق الجبلية، وحتى ذكريات الحرية أصبحت شائكة، فكل صغير يحاول أن يتحرر بمعانقة أصوله وجذوره يواجه بالإعدام:

والذكريات التي سلخ الخوف بشرتها
كل نهر يحاول أن يلمس القاع
كل الينابيع إن لمست جدولا من جداولها.. تختفي

والخيول في المقطع الثالث جعلت الناس قسمين: سادة، وعبيدا، والصورة في هذا المقطع تفقد صفاءها الذي عهدناه في أمل دنقل، ويعود في آخر المقطع إلى التحولات الداخلية التي كان قد لمسها في المقطع الأول مما يحدث نوعا من اضطراب الصورة:

ماذا تبقى لك الآن؟ سوى عرق يتصبب من
تعب يستحيل دنانير من ذهب في جيوب هواة
سلالاتك العربية في حلبات المراهنة الدائرية
في نزهة المركبات السياحية المشتهاة، وفي المتع المشتراة،
وفي المرأة الأجنبية تعلوك تحت ظلال أبي الهول..

(هذا الذي كسرت أنفه لعنة الانتظار الطويل)

وتتكرر في المقاطع الثلاثة مع تحولات الخيل عبارة «اركضي أوقفي» لأن خلاصة التجربة المعاصرة تتساوى فيها محصلة الركض والرفض، وهي نفس الخلاصة في قصيدة «الطيور» السابقة حيث انتهى الشاعر إلى أن «الجناح حياة والجناح ردى، والجناح نجاة، والجناح سدى»، فالمعطى الفلسفي في رؤية الشاعر أدى إلى موقف واحد من التجربتين.

وهذه الخلاصة تتكرر في القصيدة الثالثة «مقابلة خاصة مع ابن نوح»، حيث تتكرر أيضا سمات الأسلوب، فالجزء الأول الذي يتحدث عن غرض المدينة تتسم الصورة فيه بتراكم المشاهد التي تسقط فيها أدوات الوصل، بل تتراص الكلمات ذات الدلالة الصورية متلاصقة دون ملاط لتوازي الازدحام الذي تكون عليه المدينة دون صلات واضحة:

المدينة تغرق شيئا.. فشيئا، تفر العصافير، والماء يعلو
على درجات البيوت-الحوانيت-مبنى البريد-البنوك-التماثيل (أجدادنا الخالدين)-المعابد-أجولة القمح-مستشفيات الولادة-بوابة السجن-دار الولاية-أروقة الثكنات الحصينة.
العصافير تجلو.. رويدا.. رويدا، ويطفو الإوز على الماء، يطفو الأثاث، ولعبة طفل.. وشهقة أم حزينة
والصبايا يلوحن فوق السطوح

والشاعر وهو يوظف التراث الديني لا يوظفه طرديا، بل عكسيا، وهذا من حقه إذا أحسن استغلال الصورة التراثية ولم يصطدم بحقائقها، فسفينة نوح في التراث الديني كانت تحمل على متنها «الحكماء» الخيرين، لأن المدينة التراثية هي المتأبية على الإصلاح الذي هبطت به الحكمة، والهرب على ظهر السفينة قديما هروب إلى الخير وفرار من الشر، والأمر معكوس في تجربة الشاعر المعاصرة، فالذين وضعوا أنفسهم موضع «الحكماء»، هم أنفسهم سبب البلاء الذي حل بمدينة الشاعر، وهم أنفسهم الذين تخلوا عنها في محنتها، بينما الشاعر-الذي توحد مع الشعب-رفض الهرب، وحاول أن يتصدى لمقاومة الطوفان، في محاولة يائسة لإنقاذ المدينة/ الوطن، ويكون التوظيف العكسي برز في رمزين: الحكماء وأهل المدينة، وتسمية القادة بالحكماء هنا يكون من قبيل السخرية:

ها هم «الحكماء» يفرون نحو السفينة
المغنون-سائس خيل الأمير-المرابون-قاضي القضاة (.. ومملوكه)-حامل
السيف-راقصة المعبد (ابتهجت عندما انتشلت شعرها المستعار) جباة
الضرائب-مستوردو شحنات السلاح-عشيق الأميرة في سمته الأنثوي
الصبوح جاء طوفان نوح
هاهم الجبناء يفرون نحو السفينة
بينما كنت.. كان شباب المدينة
ينقلون الحياة على الكتفين، ويستبقون الزمن
يبتنون سدود الحجارة علهم ينقذون مهاد الصبا والحضارة.. علهم
ينقذون.. الوطن

«وتكمل الصورة المفارقة وهي من سمات الصورة عند أمل دنقل برفضه-وهو رمز للجنود المجهولين-مغادرة الوطن في محنته، بينما الأسماء اللامعة التي تمتعت بخيرات الوطن هي التي تخلت عنه وقت الشدة:

صاح بي سيد الفلك-قبل حلول السكينة:
«انج من بلد.. لم تعد فيه روح»
قلت: طوبى لمن طعموا خبزه.. في الزمان الحسن
وأداروا له الظهر يوم المحن
ولنا المجد-نحن الذين وقفنا (وقد طمس الله أسماءنا) نتحدى الدمار
ونأوي إلى جبل لا يموت (يسمونه الشعب)... نأبى الفرار
ونأبى النزوح

والحقيقة التاريخية تشهد بمصداقية الشاعر، فنه مطابق لواقعه، فمن المعروف أن أمل دنقل لم يغادر مدينته بحثا عن حريته في المدن الأخرى كما فعل الآخرون، وهذا يفسر أنه كان واحدا من الطيور الداجنة، وجوادا من الخيول المستأنسة التي امتطاها القواد للزينة وتحول إلى المتاحف، مما يوحد الرؤية الشاملة التي تصدر عنها أعمال الشاعر الفنية، ثم تنتهي مقابلته مع ابن نوح بنفس الخلاصة والمعطى الفلسفي:

كان قلبي الذي نسجته الجروح
كان قلبي الذي لعنته الشروح
يرقد-الآن-فوق بقايا المدينة

وردة من عطن
هادئا.. بعد أن قال «لا» للسفينة
.. وأحب الوطن

وأعتقد أن هذا قدر كاف لبيان موقف الشاعر أمل دنقل من المدينة التي لعبت دورا خطيرا في الحريات، ونجم عن هذا الدور أوخم العواقب، ويظهر من هذه الجولة التي طالت فارق ما بين مدينة أمل دنقل ومدينة البياتي في البعد السياسي، فالأول كان يحارب في غربة سياسية من داخل المدينة، أما البياتي فقد اتخذ من حربه على المدينة السياسية سياحة في الأرض العريضة بحيث ظهرت مدينته عملا فنيا أكثر منها مقاساة ومعاناة، كما ظهرت واقعية أمل في التناول بينما كان البياتي يتحرك بين الرومانسية والواقعية والسريالية، وأخيرا اتضح تفوق أمل في العناية بالتشكيل.

وإذا كان أمل يتفق مع السياب في المعسكر الحربي ضد المدينة، حيث اتخذ كل منهما موقعه في داخل المدينة، غير أن الفارق شاسع، ذلك أن أمل دنقل لم يكن رافضا للمدينة وساخطا عليها إلا في حالة توظيفها بعدا سياسيا أو اجتماعيا، وليس كذلك السياب الذي انهزم منذ اللحظة الأولى ولم يقبل المدينة بأي شكل من الأشكال، وظل طوال حياته ينزف دمه، ويسفح مشاعره، ناعيا المدينة، ومطالبا بالعودة إلى جيكور، فهو ضد المدينة بكل ما ترمز إليه من أبعاد.

المدينة/المعركة:

والمدينة الموقعة، وهي في صميمها مخالفة للمدينة الحضارة التي اغترب فيها الشعر، إذ لا تبقى فيها الشوارع ولا الأسماء، وحتى الجنود-العسكر- يتحولون فيها إلى خلايا نشطة تصنع تاريخ الفداء.

والمدينة إذا كانت بعدا لمعركة تتمتع ليس فقط بتأييد الشعراء، بل بحبهم، لاسيما إذا كانت المدينة المسماة تشير إلى معركة بعينها، لا سيما أيضا إذا كانت هذه المعركة مع عدو أجنبي، ومدينة «بور سعيد» من أبرز هذه المدن، يوم ركز العدوان الثلاثي عليها في عام 1956، وأصبحت بحق رمزا لهذا العدوان، وبهذا المعنى استقطبت المدينة الشعراء العرب، حتى هؤلاء الذين لم يستطيعوا التعايش مع المدينة وظلوا في جفوة معها تتجذر في نفوسهم

يوما بعد يوم كالسياب.

لقد مجد الشعراء بور سعيد، وباركوا نضالها وليس من المبالغة في شيء أن تكون بور سعيد بما ترمز إليه صورة صادقة عن التجمع القومي، وإعلانا شعبيا يجسد روح الوحدة العربية، وقد أفرد لها السياب قصيدة ملحمية، وجعل عنوانها «بور سعيد» زاوج فيها الشاعر بين الشكلين: التقليدي والحديث.

وأحمد عبد المعطي حجازي يستعيد ذكرى العدوان الثلاثي، الذي رمزت له مدينة «بور سعيد» عند السياب، يستعيدها حجازي من خلال «مدينتي» هكذا بياء الإضافة، فينتاب الشاعر مشاعر متناقضة، وهذا التناقض يلتصق بصيغة «مدينتي»:

لكنني في شهر أكتوبر.. حين ينتهي

وينزل الغيم على الجدران

أذكر أيام انطفاء في مدينتي

وأذكر العدوان

وأستعيد قصة الشعب الذي هب.. كما يهب في حديقة.. بركان

فأنتشي.. تحملني الذكرى على جناحها

لعالم من الأسى، والزهو، والغفران

كأنما.. أشم دما باقيا، في ثوب فارس من الفرسان

[ديوان حجازي 371– 373].

واشترك البياتي مع السياب في جعل «بور سعيد» عنوانا لقصيدة، وذلك في ديوان البياتي الرابع «أشعار في المنفى» وهي قصيدة تتسم بالنزعة الخطابية رغم أن الشاعر التزم فيها النهج الجديد للقصيدة، وتكاد صورها تكون مجتلبة من أشعاره السابقة.

وكما أشارت المدينة للمعركة المصرية، رمزت أيضا للنضال الجزائري من خلال «وهران»، فهذا هو السياب في «رسالة من مقبرة» يصيح من قاع قبره بنداء عام شامل بالبعث، فنشعر أن السياب منسحق انسحاقا عبر ثنائية: الأنا/ الآخر، فالآخرون هم الصخرة التي ينوء بها كاهل الشاعر:

والصخر يا سيزيف ما أثقله

سيزيف.. إن الصخرة الآخرون

والصخر السيزيفي هو الجحيم كما يقول الوجوديون، وهذه الثنائية التضادية مصحوبة بثنائية أخرى فنية هي ثنائية: سيزيف/ بروميثيوس، حيث حدث تحول من الأول إلى الثاني، أي أن الشاعر تخلص من روح الهزيمة واستشرف عالم الثورة في مدينة الثورة، ولغة التضاد ليست تعبيرا عن تناقضات المدينة فقط، بل هي مع السياب في هذه المرحلة صورة لصراعه الفكري. فما زال يذكر «صور» الفينيقية في مواجهة البطولات العربية:

هذا مخاض الأرض لا تيأسي

بشراك يا أحداث.. حان النشور

بشراك.. في «وهران» أصداء صور

سيزيف ألقى عنه عبء الدهور

واستقبل الشمس على «الأطلس»

والقصيدة من تجارب السياب في الموسيقى التي تجنح إلى البحور غير الصافية، وبحره هنا «السريع»، وكأن مدن النضال العربي كانت ميدان السياب في هذا اللون الموسيقي، وإن كان في «رسالة من مقبرة» أقرب إلى روح الشعر الحديث منه في «بور سعيد».

وإذا كان السياب أنهى قصيدته «رسالة من مقبرة» بتفجعه من «وهران التي لا تثور» فهو ينتكس في إعلان الثورة، وكأنه لا يعرف كيف يتخلص من روح الهزيمة فيه، وتفسير ذلك أن السياب يوم ثاب إلى القومية العربية لم يكن قادما بجماع نفسه، والرسائل المبكرة بينه وبين الدكتور سهيل إدريس، صاحب الآداب يؤكد ذلك، فقد أوضح له الدكتور سهيل إدريس أن الآداب قطعت على نفسها عهدا[*8] بخدمة المجموعة العربية وأدبها السائر نحو النور»[73] وكان ذلك في 4- 3- 1956م، وهذا توجيه لشاعر في الطريق المذكور، امتد قرابة السنوات الثلاث، كتب فيها الشاعر حوالي خمس عشرة قصيدة، نصيب القضايا العربية منها أربع قصائد، اثنتان للمغرب العربي، وواحدة عن بور سعيد، وهذا يجعلنا نحس أن السياب لم يمنح نفسه كلية لقضايا الاتجاه القومي.

(*8) من رسالة للدكتور إدريس في التاريخ المذكور-وانظر، د. إحسان عباس،، بدر شاكر السياب، ص 47-،248.

وإذا كان لمعارك الخمسينيات مدينتها المتسمة بالنصر والموشحة بالقبول، فللستينيات مدينتها المنهزمة، والمدينة في العقدين تكتسب غلائلها من الشكل السياسي في المعارك العربية، ومدينة «السويس»[74] رمز للهزيمة في معركة 1967م، وأمل دنقل يصور المدينة بوجهيها، وجه الهزيمة، ووجه ما قبل الهزيمة، بلغة واقعية في الوجهين، يفرد كل وجه بمقطع، الأول تتسم فيه المدينة بالإشارة المحايدة، أي أنه لا يدين المدينة ولا يمهرها بالبطولة، بل يكتفي بتصويرها الواقعي متخذا مادته من الطبقة الشعبية، تاركا بعض ألفاظ من الحياة اليومية تتسرب إلى قصيدته:

عرفت هذه المدينة الدخانية مقهى فمقهى.. شارعا فشارعا
رأيت فيها (اليشمك) الأسود والبراقعا
وزرت أوكار البغاء واللصوصية
على مقاعد المحطة الحديدية
نمت على حقائبي في الليلة الأولى
(حين وجدت الفندق الليلي مأهولا)
وانقشع الضباب في الفجر.. فكشف البيوت والمصانعا
والسفن التي تسير في القناة، كالإوز
والصائدين العائدين في الزوارق البخارية
(رأيت عمال «السماد» يهبطون من قطار «المحجر» العتيق
يعتصبون بالمناديل الترابية
يدندنون بالمواويل الحزينة الجنوبية
ويصبح الشارع.. دربا.. فزقاقا.. فمضيق
فيدخلون في كهوف الشجن العميق
وفي بحار الوهم: يصطادون أسماك سليمان الخرافية!)
عرفت هذه المدينة
سكرت في حاناتها... جرحت في مشاحناتها.. صاحبت موسيقارها العجوز في تواشيح الغناء
رهنت فيها خاتمي.. لقاء وجبة العشاء
وابتعت من «هيلانة» السجائر المهربة
وفي «الكبانون» سبحت، واشتهيت أن أموت عند قوس البحر والسماء

وسرت فوق الشعب الصخرية المدببة
ألقط منها الصدف الأزرق والقواقعا
وفي سكون الليل، في طريق «بور توفيق»
بكيت حاجتي إلى صديق
وفي أثير الشوق: كدت أن أصير.. ذبذبة

والجزء الثاني من القصيدة يرسم فيه الشاعر مفارقة صارخة بين السويس التي تحملت عبء الحرب بعد الهزيمة حتى حرب أكتوبر، والقاهرة التي تزاول الحياة اليومية العادية كأنها في السلم بتحلل وتفسخ يفصل ما بين المدينتين المنتميتين إلى قطر واحد، وكان الشاعر واحدا من المجتمع المديني المتفسخ أول الأمر غير أنه صحا من غفوته دون الآخرين السادرين في غفوتهم، وهذه الواقعية البريئة من الدعوى، والبعيدة عن الرومانسية في مثاليتها الكاذبة، كافية في إدانة المجتمع المديني السادر الغائب عن السويس في تحولها إلى البطولة المأساوية[*9]:

والآن، وهي في ثياب الموت والفداء
تحصرها النيران.. وهي لا تلين
أذكر مجلسي اللاهي.. على مقاهي «الأربعين»
بين رجالها الذين..
يقتسمون خبزها الدامي.. وصمتها الحزين
ويفتح الرصاص-في صدورهم-طريقنا إلى البقاء
ويسقط الأطفال في حاراتها
فتقبض الأيدي على خيوط «طائراتها»
وترتخي هامدة في بركة الدماء
وتأكل الحرائق..
بيوتها البيضاء والحدائق
ونحن ها هنا.. نعض في لجام الانتظار
نصغي إلى أبنائها.. ونحن نحشو فمنا ببيضة الإفطار
فتسقط الأيدي عن الأطباق والملاعق

(*9) ونحن بهذا نتجاوز محاولة التقليل من القيمة الفنية للقصيدة كما ظهرت عند د. إحسان عباس، انظر: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص 132.

أسقط من طوابق القاهرة الشواهق
أبصر في الشارع أوجه المهاجرين
أعانق الحنين في عيونهم.. والذكريات
أعانق المحنة والثبات.
هل تأكل الحرائق
بيوتها البيضاء والحدائق
بينا تظل هذه «القاهرة» الكبيرة
آمنة.. قريرة!؟
تضيء فيها الواجهات في الحوانيت، وترقص النساء
على عظام الشهداء!؟

ولأن المقطع الأول صورة السويس في الماضي فإن زمن الفعل الأساسي في المقطع هو الفعل الماضي، والزمن في المقطع الثاني آني، ولذلك فإن جميع الأفعال (وعددها 21) تلتزم صيغة المضارع، وهذا ضرب من الوعي الذي يتمتع به الشاعر في المجانسة بين حركتي الزمان والمكان.

- أحمد عبد المعطي حجازي يجعل من «الموت في وهران» صورة صافية لاشية فيها للثورة النقية، وفارق ما بين الشاعرين (حجازي والسياب) في الرؤية الفكرية قد انعكس على صورة وهران لديهما، فبينما كان السياب يتخبط في مسيرته السياسية كان حجازي قد وجد نفسه منذ وقت مبكر في الانتماء إلى الوجدان القومي كحماية له من اغترابه في المدينة، ومن هنا جاءت وهران واضحة الثورية لديه:

ما أمجد اللحظة في شرفة
من ليل وهران المهيب المنيع
والحارس المرهف إنسانها
الآمر الناهي البصير السميع
القمر اللاهب في كفه
ياقوتة مسقية بالنجيع
والوقع من أقدامه غنوة
أوتارها كل الربى والنجوع
والموت إن يقبل إليه انحنى

مستأذنا، وقال: آن الهجوع[75]

وموسيقى حجازي في قصيدته هذه هي موسيقى السياب، فكلاهما من «السريع» وإن كان حجازي قد استعمله في شكله التقليدي، غير أن تعبيره معاصر، وليست هذه هي المرة الوحيدة في التقاء الشاعرين الموسيقي، فقد ترسم حجازي في قصيدته «رثاء المالكي» خطى السياب الموسيقية في «بور سعيد».

المدينة والوحدة العربية:

وربما كان حجازي أبرز شعرائنا المعاصرين اهتماما بالوحدة العربية التي تمثلت نواتها في الوحدة بين مصر وسوريا، وقد وقع الانفصال السوري فحطم أحلى أمل قومي يراود الشعب العربي، وقد عالج حجازي موضوع الوحدة في أكثر من قصيدة، ففي ديوانه «لم يبق إلا الاعتراف» ثلاث قصائد مباشرة في موضوعها، هي «رثاء المالكي» (من 306-310 الديوان الكامل) و «فبراير الحزين» (316-320) و «عودة فبراير» (359-362)، وقصيدتان تعالجان نفس الموضوع ولكن بأسلوب رمزي هما:

«نهاية» (ص 321 , 322)، و«هدية عيد الميلاد» (359-363)، ثم تأتي قصيدة في ديوانه: مرثية العمر الجميل، بعنوان «مرثية لأنطاكية» (ص 588-592) وهذا قدر كبير في رثاء الوحدة التي أجهضها الانفصال، وليس بكثير عليها من شاعر واحد وهي أعز الأماني القومية وأحلام المستقبل.

يقول حجازي في «رثاء المالكي»:

يا ساكن المزة المسود جانبه　　　مازلت ساكنه لكن ببغداد
بغداد تحت خيول الترك باكية　　　بغداد لاهثة في نهر أصفاد
بغداد مقهورة
ترى بنيها على أعوادها جثثا في الأفق منشورة
مصفوفة شبحا مستقبلا شبحا.. يبكون في جلد
يبكون بعضا ولا يبكون من أحد
وفي رياح الدجى أشلاء أغنية
وفي رياح الدجى شوق لميلاد
الوحدة.. الوحدة الكبرى وحلم غد

عدل وحرية

أشلاء أغنية

لقد غاب عدنان المالكي عن المدينة/دمشق، وما غيبه عنها إلا فكرة الوحدة الكبرى التي مشى بها دمه، وقد أشرنا منذ قليل إلى أن الشاعر ترسم في موسيقى القصيدة خطى السياب في قصيدة «بور سعيد». وحجازي في «فبراير الحزين» يخلق صراعا زمانيا حول فكرة الوحدة، فبراير الحزين رمز للوحدة العربية، وسبتمبر رمز الانفصال، وقد اغتال الثاني الأول، ولأن الزمان ليس جبانا مثلنا فإن فبراير يعود في كل عام دون أن يجد من يرحمه:

من يرحم الشهر النبيل وهو راحل وحيد

بغير جند أو نشيد

بغير أنصار، وكم غنى له الراديو، وقال:

يا أيها الشهر السعيد

ونلاحظ استعمال الشاعر لكلمة «الراديو» كما هي، كما نلاحظ تحولات الزمن من سعادة إلى حزن تبعا لتحولات الأحداث، والشاعر في خضم الأحزان بسبب الانفصال يتذكر انفعاله الحار بالوحدة، هذا المولود الجديد الجميل، لقد كان شاعرنا يسبح في بحر من السرور، جعله يرقص في الشارع متحديا قوانين المرور:

هل تذكرون يومها ماذا فعلت

لقد رقصت

في شارع لا رقص فيه

إلا لسكير تعيس أو مهرج صفيق

لقد تحديت قوانين المرور

وكيف يا علامة حمراء في وجه الطريق

أن توقفي بحر السرور

فلم يستخدم حجازي إشارات المرور ليعرب عن حداثته بفجاجة، وإنما جاءت إشارات المرور لبنة مهمة في صميم عمله الفني، تلعب دورها ببراعة وإحكام، وكثيرا ما تتعطل قوانين المرور أمام الزخات الشعبية التي تخرج معبرة عن انفعالها، وفي نهاية القصيدة يحمل دمشق مسؤولية التخلي عن

فبراير:

كيف تركته وحيدا يا دمشق؟
أنت التي حملته فوق السنين
وأين تهربين منه يا دمشق!
من جرحك الدامي الثخين
لن تتركي أنهارك السبعة خوفا يا دمشق
منه... من الوجه الحزين
فأين منه تهربين؟

وتحولات الزمن في حقيقة أمرها تحولات للمدينة، فدمشق الوحدة هي السعادة، ولا مجال للتساؤل فليس في السجن إلا نحن، لأن الذين ضمتهم السجون رموز لآمالنا.

وفي «عودة فبراير» إلحاح على نفس الوجيعة العربية في حلم الوحدة:

نوافذ المزة مازالت تضيء، فالعذاب
لم ينتزع بعد اعترافات الشباب
فيروز مازالت تغني، فلنا طير طليق
مازال يجمع القلوب حول روعة المصاب
وينقل الكلمة ما بين الخليج والمضيق
كأنني أسمع صوتا كالنحيب
يصعد من صمت المنازل
فبراير الشهيد من فوق الصليب
يركض في الصحراء، يستنجد بالقبائل
فلا يجيبه مجيب
كأنني سمعت صوتا كالبكاء
هذا الحسين وحده في كربلاء
مازال وحده يقاتل
معفر الوجه، يريد كوب ماء
والأمويون على النهر القريب
كأنني أرى دمشق بعد ليلة الغياب
بيوتها مظلمة، وسجنها العالي مضاء

الليل ليس الليل(*10)، والعقم في كأس الشراب

والكلمات مثقلات بالذنوب

إذا كان فبراير رمز الوحدة فإن الحسين في صراعه مع الأمويين رمز لفبراير-رمز داخل الرمز-

والجزء الأخير من القصيدة يحمل-كعادة حجازي-تحولات زمنية مصاحبة لتحولات مكانية، حيث يلعب الزمن الوحدوي في دورانه على المدن العربية مستشرفا فجره بمسحة تفاؤلية:

يا أصدقائي احتملوا فإنه على الطريق

رأيته يولد في صنعاء، حين استشهد النسر الشجاع

رأيته يولد في إحدى القلاع

ثم يطير وحده، كأن خيله حريق

يقود بغداد إلى وزارة الدفاع

يا ليتني أراك يا دمشق عندما يعود

أعرف فيك أصدقائي، حين يصدح النشيد

أطلق دمعة حبستها سنة

أغمض عيني لحظة للحلم، ثم أستفيق

في كل بيت في دمشق لي صديق

في كل مقهى ذكريات، وتدعون أن فبراير مات

ويعود من جديد لموضوع الانفصال-وكأن جرح الانفصال لا يريد البرء والالتئام-في قصيدته «مرثية لإنطاكية»، ومدينة إنطاكية قصبة العواصم من الثغور الشامية، كما في «معجم البلدان»، وهي مع لواء الإسكندرونة قنبلة الاستعمار الموقوتة بين سوريا وتركيا يتجدد الصراع حولهما من حين لآخر، وقبيل الوحدة كانت تركيا تصعد في الحوار بحشد قواتها على الحدود السورية مما دفع إلى التعجيل بإعلان الوحدة بين مصر وسوريا استنقاذا للمدينة واللواء، ولكن الانفصال قد ضيع من أيدينا دمشق نفسها، ومرثية إنطاكية في حقيقة الأمر مرثية مضاعفة لدمشق، فنحن لم نفقد دمشق فقط، وإنما دمشق الوحدة، التي ستستعيد إنطاكية فالشاعر يستغرق في

(*10) من الواضح أن هنا خطأ في الكتابة يؤدي إلى خلل موسيقي، ولو انفردت كل جملة في البيتين بسطر مستقل لتفادينا هذا الخلل.

إنطاكية ليبرز مسؤولية دمشق سلبا وإيجابا:

وأخيرا دمشق.. ولكنني كنت أطلب إنطاكية
آه إنطاكية
إنها آخر النار والعشب، آخر ما يستطيع الصهيل
أن يحوز من الأرض، آخر ما أستطيع إليه الوصول
وآخر ما تستطيع إليه التسلل أرواح أسلافنا،
كنت أشهدها في رماد الأصيل
تتوضأ في الحصن، ثم تصلي، وتلقي علينا عباءاتها القانية
وأخيرا دمشق.. دمشق التي ملأت لي كأسا، وحزت وريدي،
دمشق التي قدمت لي مقبرة، وأنا كنت أطلب بعثا،
دمشق التي رحلت مثل إنطاكية

والفارق الزمني بين «مرثية إنطاكية» والرثاءات السابقة للوحدة يكشف عن الأرض الجديدة التي يرتادها الشاعر في صورته الشعرية، فالصورة هنا تتجاوز البلاغة التقليدية المعهودة إلى أصقاع خرافية نائية في الأحاسيس والمشاعر، فلا التشبيه، ولا الاستعارة، ولا حتى الكناية، وسيلة التعبير، ولكنها اللمع والبروق التي تخطف عبر النفس طوال القصيدة.

إن أي نوع من الوحدة بين قطرين هو خطوة في الطريق إلى الوحدة العربية الشاملة، وبهذا الفهم يعترض عبد العزيز المقالح على تقسيم اليمن إلى يمنين، ولذا يتساءل:

ماذا يقولون؟ صارت مجزأة القلب، مكسورة الوجه،
صار اسمها في المحافل/ «صنعاء» يوما، ويوما «عدن»
لا أصدقهم..! فهي واحدة.. كلما أثخنت في التراب السكاكين..
أدمى التراب السكاكين، واندمل الجرح، واسترجع الجسد
اليمني الممزق أبعاده... شكله واستدارته، نهضت من
خرائبه المقفرات اليمن...(76)

وليست المدينة هنا غير مجال وسائطي، يعبر فيه الشاعر عن فكره الوحدوي، والتعاطف معها آت من الأفكار التي تجوس خلالها من حلم وطني يتسامى إلى بعد قومي، يتوسل فيه الشاعر القصيدة المدورة، وتظهر السكاكين هنا-وفي غير هذا المكان-مترسبة من التقاليد اليمنية في الحرص

على حملها.

المدينة/الشهيد:

«ولا تقولوا لمن يقتل في سبيل الله أموات، بل أحياء، ولكن لا تشعرون» (قرآن كريم: ١/ 154)، وقد كان الشهيد من العناصر التي عقدت صلحا بين الشعراء والمدينة لما يجمع بينهما من رمز سياسي يستقطب مشاعر الشعراء، وها هو صلاح عبد الصبور منذ ديوانه الأول يصطلح مع المدينة في ظلال الشهيد، في صورة واقعية، تتوحد فيها المدينة، ويتصل الغرباء[77]، والموتى من هذا الطراز يستمرون في مزاولة الحياة وممارستها بين الأحياء، فهم يعودون للحركة والكلام والمشاركة في صنع الحاضر والمستقبل، وصورة الشهيد عند صلاح عبد الصبور تجعلنا نتعامل معها على أنها حقيقة لا مجاز:

كل مساء ينزل الشهيد في مدينته
يبثها أشواق قلبه البريء
وأمس مر ثم حيا وجهه الوضيء
هنيهة وماج ثوبه على استدارة الأفق
فوق ربى المدينة الفساح
وانطفأت جراحه في صدرها الجريء
ونور المساء بالجراح
كأنه صباح[78]

إن موتى المدينة في بعدها السياسي أحياء، يستيقظون في الليل، ويتحركون بعيونهم البيضاء الواسعة، ويمشون في الأزقة، يغنون بأفواه يملؤها الرصاص، حتى توقظ أغانيهم مدنهم من غفوتها:

في الليل يستيقظ القتلى عيونهم الـ
بيضاء واسعة مفتوحة أبدا
وفي المدينة حتى في أزقتها
يمشون أكفانهم لا تستر الجسدا
همو يسيرون والأفواه مزرعة
من الرصاص تغني والدروب صدى

وحــين يــرتجــف الأطــفــال نــســمــعــهــم
صــوتــا لــغــيــر الأســى الــوحــشــي مــا ولــدا
صــوتــا يــدق عــلــى الأبــواب مــحــتــرقــا
كــطــائــر عــبــر وادي المــوت قــد وردا[79]

إن الدم المتدفق على الإسفلت يتحول إلى صوت صارخ كي تستفيق الحضارة حتى لا يكون وجه الأرض أعمى، وهذا الدم نذير من المقتول للقاتل، لأنه سيفجر مشاعل الأرض، وله وحده، أن يتحدث، فليس من لقيا سوى الحياة والموت، وليس في حديثه إلا صمت الدنيا الذي يعني صراع الدنيا[80].

وكما يكون الموت ضد الحياة في حال استسلام البطل أو النموذج الإنساني للسلبيات التي تؤدي إلى موت الوطن في الإنسان أو موت الإنسان في الوطن-وهو نموذج يكثر عادة في البعد الاجتماعي-فإن الموت يكون مساويا للحياة بحيث يمثل معها طرفا في معادلة متوازنة لا ينتصر فيها أحدهما على الآخر، ولا ترجح كفة على أخرى، وذلك حين يبرز النضال للسلبيات وتصحيح الأوضاع بشكل يؤدي في النهاية إلى موت المناضلين، فالموت حينئذ يفجر في الواقع الإنساني قيمة التضحيات ويفتح الأبواب لحياة أكثر امتلاء، وكأنه دعوة انتصار للحياة بين الأحياء، موت تعزيز وتكريم لقضية كان الموت ثمنا لها، ولذلك فإن الأبطال يستمرون في مواصلة الحياة، ويواصلون التصرف كما لو كانوا أحياء على نحو قريب من «بطل الماراثون الذي مات قبل وصوله إلى أثينا بساعة، مات لكنه واصل العدو، كان يعدو ميتا، أعلن وهو ميت انتصار الإغريق»[81].

وتحرك الموتى قد ورد في كتاب «الغصن الذهبي»، حين أشار مؤلفه في معرض حديثه عن مراسيم «أدونيس أو تموز» إلى أن معركة «لاندن»-وهي أدمى معارك القرن السابع عشر في أوروبا-شبّعت الأرض بدماء عشرين ألف قتيل، وفي الصيف الذي تلا المعركة تفجرت الأرض عن ملايين الشقائق (ولا عجب إذا تخيل المسافرون وهم يمرون بتلك البطاح الحمراء القانية أن الأرض قد فغرت في الحق فاها لتلفظ أمواتها.. وفي أثنيا كان عيد «ذكرى الموتى» الكبير يقع في الربيع، حوالي منتصف آذار، حين تزدهر أوائل الزهور، فكانوا يعتقدون أن الموتى حينئذ يقومون من قبورهم، ويمشون في

الطرقات، محاولين عبثا أن يدخلوا الهياكل والمنازل التي كانت توصد أبوابها في وجوه هذه الأنفس المعذبة بالحبال والقار، واسم هذا العيد، حسب تأويله الطبيعي الظاهر، يعني «عيد الزهور»، وهو يتفق تماما مع مواد مراسيمه، إذا كان الناس فعلا يعتقدون أن تلك الأشباح المسكينة تتسلل من مثواها الضيق إلى النور مع الزهور المتفتحة)[82]. ولكن شعراءنا تجاوزوا بالشهيد حدود الأسطورة، وتعاملوا معه كما يتعاملون مع الوقائع اليومية.

إن توحد المدينة الذي رأيناه عند صلاح عبد الصبور، نجده في الجناز عند أحمد عبد المعطي حجازي:

نحن غادرنا دمشقا في الضحى
ولقيناك كما نلقى خطابا من عزيز نزحا
وحملناك على الأكتاف نجما
ما هوى.. لكنه اشتاق لنا، فانسفحا
كانت الشمس، وكنا، في طريق الشهداء
والهتافات على الأفواه نار، ونداء، ودماء
وعلى الأكتاف نعش
كان عرس، كان عرش
أنت فيه ملك.. كنا رعايا
هاتفين.. الموت للطاغوت، والمجد لأرواح الضحايا[83]

ولأن الشهيد بطل قومي في هذه القصيدة، فإنه يجتاز الحدود من دمشق، إلى القاهرة، إلى بغداد، وهي المدن العربية التي كانت محط الأنظار في حركة الوحدة يومئذ:

نحن في القاهرة اجتزنا الليالي والحدود
وتتبعناك في الموصل خيّالا على رأس الجنود
مهرك الأسود بالصدر يشق الليل، يجتاز السدود
سيفك البتار يسقي الموت للوحش الذي أقعى على باب المدينة
باب بغداد الحزينة
وتتبعناك في الليل جريحا
جاهدا تزحف، حتى تلفظ الروح بسوريّا، وتغفو مستريحا
وببغداد انتظرناك طويلا

انتظرناك صباحا، وانتظرناك مساء، وانتظرناك أصيلا[83]

ومما يلفت النظر أن «الليل» إطار تتحرك فيه صور الشهيد في القصائد عند الشعراء الثلاثة، وكأنهم يعون أن حركة الشهيد، هي من أجل القضاء على الليل في هذه المدن، ومن حركته تنبثق الأضواء والشموس.

والمدن مع الشهيد مدن وسائطية، مجال يعبر فيه الشعراء عن مقاصدهم، دون مشاعر سلبية أو إيجابية، فيما عدا صورة الشهيد «محمد نبيل الباجوري» عند صلاح عبد الصبور، التي اتضح فيها عقد اتفاقية الصلح مع المدينة في وقت مبكر من حياة الشاعر الفنية.

الهوامش

(1) انظر القصيدتين والتعليق عليهما، م. ل. روزنتال: الشعر والحياة العامة، ترجمة إبراهيم يحيى الشهابي، ص 121 , 122.

(2) بدر شاكر السياب: أنشودة المطر، ص 163 , 164.

(3) إلياس خوري: دراسات في نقد الشعر، ص 44.

(4) بدر شاكر السياب: أنشودة المطر، قصيدة «جيكور والمدينة»، ص103.

(5) بدر شاكر السياب: نفسه، قصيدة «المسيح بعد الصلب»، ص 149.

(6) د. عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص 329.

(7) نزار قباني: الحب لا يقف على الضوء الأحمر، ص 195 , 196.

(8) نزار قباني. نفسه، ص 38 , 39 , 40.

(9) بدر شاكر السياب: أنشودة المطر، ص 135-(138.

(10) أحمد عبد المعطي حجازي: مدينة بلا قلب (ديوان أحمد عبد المعطي حجازي، من 180-187).

(13) عبد الوهاب البياتي: تجربتي الشعرية (ديوان عبد الوهاب البياتي،8/2 , 9)، وانظر، د. عبد العزيز المقالح: الشعر بين الرؤيا والتشكيل، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، ط. الثانية 1985، ص 103 , 104.

(14) عبد الوهاب البياتي: ديوان عبد الوهاب البياتي، 291/1.

(15) نفسه، 287/1

(16) نفسه، 1/289.

(17) نفسه، 330/1.

(18) نفسه، 335/1.

(19) نفسه، 340/1 , 341

(20) نفسه، 1/311.

(21) نفسه، 365/1 , 366.

(22) نفسه 270/1-372.

(23) 404/1 , 405.

(24) 407/1.

(25) 501/1.

(26) نفسه، 1/516 , 517.

(27) نفسه، 536/1.

(28) نفسه 1/550.

(29) نفسه، 1/553.

(30) انظر، نفسه، 555/1.

(31) نفسه،1/560.

(32) انظر، نفسه، 567/1-569.

(33) نفسه، 579/1 ، 580.

(34) انظر لويس عوض: الاشتراكية والأدب، درا الآداب، بيروت، لبنان، ط الأولى 1963، من ص 79- 84.

(35) عبد الوهاب البياتي: ديوان عبد الوهاب البياتي، 584/1 ، 585، وتاريخ القصيدة 17-1-1960.

(36) عبد الوهاب البياتي: تجربتي الشعرية (ديوان عبد الوهاب البياتي،2/77)،

(37) انظر نفسه، 2/78.

(38) عبد الوهاب البياتي: نفسه، 2/ 86.

(39) عبد الوهاب البياتي: ديوان عبد الوهاب البياتي، 677/1.

(40) نفسه،652 ، 651/1.

(41) نفسه، 633/1.

(42) نفسه، 605/1-609، وقد كتب البياتي قصيدته عقب وفاة همنجواي عن 62 عاما.

(43) انظر، د. لويس عوض: الاشتراكية والأدب السابق، من 117-119.

(44) عبد الوهاب البياتي: تجربته الشعرية (ديوان عبد الوهاب البياتي،49/2 ، 50).

(45) عبد الوهاب البياتي: نفسه، 48/2، وانظر، د. عبد العزيز المقالح: الشعر بين الرؤيا والتشكيل، السابق، ص 111 ، 112.

(46) عبد العزيز المقالح: عودة وضاح اليمن، قصيدة «الاختيار» ص272.

(47) أمل دنقل: الأعمال الكاملة، من 73- 78.

(48) أمل دنقل: الأعمال الكاملة، من 126- 130، وتاريخ القصيدة سنة1966.

(49) أمل دنقل: نفسه، من 134- 140. وتاريخ القصيدة ديسمبر 1963.

(50) نفسه، من 89- 92.

(51) د. صلاح فضل: إنتاج الدلالة الأدبية، ص 46 ، 47.

(52) أمل دنقل: الأعمال الكاملة، من 155- 158، في يوليو 1970.

(53) نفسه، من 141- 146.

(54) هذا تفسير إيليا الحاوي: في النقد والأدب، 5/ 220.

(55) أمل دنقل: الأعمال الكاملة، من ص 167- 171.

(56) انظر غاستون باشلار: جماليات المكان، الفصل الثامن.

(57) أمل دنقل: الأعمال الكاملة، قصيدة «تعليق على ما حدث في مخيم الوحدات» ص 174.

(58) نفسه، قصيدة «الهجرة إلى الداخل»، ص 193.

(59) نفسه، قصيدة «الموت في الفراش»، ص 309.

(60) نفسه، ص 230- 335.

(61) نفسه، من 237- 241.

(62) نفسه، من ص 242- 252.

(63) انظر، نفسه، من ص 262- 268.

(64) انظر، كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي، ص 298.

(65) انظر، خير الدين الزركلي: الأعلام، 2/ 243.

(66) انظر القصيدة، أمل دنقل: الأعمال الكاملة، من 268- 272.

(67) انظر، ابن خلكان: وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، ١/ 178، وأيضا الزركلي: الأعلام،220/ ١.

(68) أمل دنقل: الأعمال الكاملة، ص 290.

(69) بدر شاكر السياب: أنشودة المطر، من ص 181- 194.

(70) أحمد عبد المعطي حجازي: أغنية أكتوبر (ديوان أحمد عبد المعطي حجازي، ص 371, 372).

(71) بدر شاكر اليباب: أنشودة المطر، ص 78- 81.

(72) من رسالة إلى الشاعر من الدكتور سهيل إدريس في التاريخ المذكور.

(73) انظر، عبد الوهاب البياتي: ديوان عبد الوهاب البياتي، 1/385, 386.

(74) أمل دنقل: الأعمال الكاملة، من ص 93- 96.

(75) أحمد عبد المعطي حجازي: ديوان أحمد عبد المعطي حجازي، ص379-380.

(76) عبد العزيز المقالح: عودة وضاح اليمن، ديوان، ص 78, 79.

(77) انظر، صلاح عبد الصبور: ديوان صلاح عبد الصبور، 1/85, 86.

(78) صلاح عبد الصبور: نفسه، 1/ 100.

(79) سعدي يوسف: الموتى يسيرون ليلا، (الأعمال الشعرية، ص 425).

(80) انظر، نفسه، ص 461, 462، قصيدة إلى عبد الرحمن خليفة.

(81) جان بول سارتر، عن د. محمد شكري عياد: الرؤيا الإبداعية، ص262.

(82) جيمس فريزر: أدونيس أو تموز، ص 162.

(83) أحمد عبد المعطي حجازي: ديوان أحمد عبد المعطي حجازي، ص288-290.

5 الأنماط الرمزية للمدينة
-أولا-
مدينة المستقبل «يوتوبيا»

«يوتوبيا» كلمة إغريقية، معناها «لا مكان»، والمقصود بها «المدينة الفاضلة» وفي هذا الفصل نستطيع أن نميز بين نوعين من يوتوبيا، حيث نرى مدنا تتسم بالطابع الإنساني، وأخرى ذات سمة صناعية.

يوتوبيا إنسانية:

وكان أفلاطون قد أرسى معالم هذه المدينة في جمهوريته، وللفارابي (محمد بن محمد 260-339 هـ = 874-950 م) كتاب مطبوع بعنوان: «آراء أهل المدينة الفاضلة»، وقد تخيل الكاتب الإنجليزي توماس مورفي «يوتوبيا» في كتاب ألفه باللغة اللاتينية سنة 1516 م رسم فيه صورة سياسية إدارية لجزيرة خيالية، تضم مجتمعا مثاليا كما يريده هو، قياسا على جمهورية أفلاطون، وقد ترجم كتاب مورفي إلى الفرنسية عام 1550 م، وإلى الإنجليزية في العام التالي 1551 م. وآخر الدعاة إلى المثل الأعلى

الأفلاطوني الجديد هو الفيلسوف هيجل، وهو الذي قدم-شأنه في ذلك شأن الأفلاطونيين الجدد حتى كانت-واقع الفكرة (أو الواقع المثالي) على واقع الوجود (أو الواقع الإختباري)[1].

فأين شعراؤنا من فكرة «يوتوبيا» في سماتها الإنسانية؟

النفور الرومانسي من المدينة لدى شعرائنا أحد البواعث في البحث عن البدائل والتشوف إلى مدن فاضلة، فشاعر مثل أحمد عبد المعطي حجازي يحب على الطريقة الرومانسية فلا يبوح بحبه، بل يفزع إلى خياله الرومانسي، مهوما حول مدينة لا يتركه فيها الناس وحيدا-كما هو واقع مدينته المعاصرة-بل يصغون إليه وهو يعرب عن عواطفه في الليل:

ولكنني في المساء أبوح، أسير على ردهات السكينة
وأفتح أبواب صدري، وأطلق طيري، أناجي ضياء المدينة
إذا ما تراقص تحت الجسور
أقول له: يا ضياء.. ارو قلبي فإني أحب
أقول له: يا أنيس المراكب والراحلين أجب
لماذا يسير المحب وحيدا؟
لماذا تظل ذراعاي تضرب في الشجرات بغير ذراع؟
ويبهرني الضوء والظل حتى أحس كأني بعض ظلال، وبعض ضياء
أحس كأن المدينة تدخل قلبي
كأن كلاما يقال، وناسا يسيرون جنبي
فأحكي لهم عن حبيبي[2]

وليس هنا مدينة فاضلة، وإنما تهوية يلوذ بها الشاعر من قسوة المدينة وجفافها، فيها روح التشوف إلى مدينة فاضلة،؟ وفيها بعض صفات المدن المستقبلية، من حب، وسفر، وبوح.

قدمت نازك الملائكة صورة للمدينة الفاضلة في مسحتها الرومانسية، لأنها تتسم بالقتامة والكآبة، وضعتها تحت عنوان «مدينة الحب» في ديوانها «عاشقة الليل»[3] والمدينة تقع في صحراء الحياة وبين تلالها، ودونها نهر محوط بالمفاوز، ويكمن السم الزعاف وراء أمواجه البراقة، وكثيرا ما خدعت جنياته الزوارق والحالمين حين تعلقوا بسراب الجمال والفتون في شاطئه الآخر، حتى إذا جاءوه لم يجدوا غير شوك وأشلاء وضجة ديدان وسباع

طير، وتنتهي القصيدة بنصيحة الشاعر لطراق الأبواب المروعة ألا يهبطوا شواطئ المدينة، وعليهم أن يعودوا أدراجهم إلى لهب الصحاري، حتى ينجوا بقلوبهم من حممها.

ونتساءل: ما الذي جعل الشاعرة تسمي هذه المدينة المرعبة «مدينة الحب»؟ إنها سراب يوتوبيا المنسرب إلى الشاعرة من الروح الرومانسي، وهي تؤكد ذلك في قصيدة «يوتوبيا الضائعة»، في ديوانها «شظايا ورماد»، وتكون «يوتوبيا» مركزا تدور حوله القصيدة بحيث ينتهي بها كل مقطع، ولكن المقطع الثاني يصور المدينة بصورة مسحورة، فهي من عبير غامض السر، تذوب في سحره الكواكب كما تذوب القيود، وتنطلق الأفكار حرة من عقالها.

وفي المقطع الثالث نراها ضياء لا تغرب فيه الشمس، وعبير بنفسج حي، ونرجسا لا يذبل، ورحيق حياة لا تفرغ كؤوسه، لا حدود فيها للزمان، وكواكبها لا تتعس-صورة جزئية تتضارب مع الشمس السرمدية-والشباب دائم النشوة، والربيع يظلل سكان «يوتوبيا»، وهي صورة انعكاس لمفهوم الجن

. ويضيف المقطع الرابع طابعا أسطوريا: شيء من أقاصيص «شهرزاد»، والضوء تسوقه «أنديانا» إلهة القمر وحامية الصيد عند اليونان، و «نارسيسوس» عاشق نفسه يعبد ظله في الشمس، وتحلق يوتوبيا في ضباب على شفق خرافي، يحف بها أبد من العطور وآلاف الألحان والقبلات، حتى ترقد في سكرة لا حدود لها على رجع أغنية مضمحلة في شاطئ يوتوبيا المكون من ضياء النجوم، ويتبين أن ذلك مجرد حلم استيقظت منه الشاعرة دون أن ترى «يوتوبيا»، وهو مآل إليه الأمر في القصيدة السابقة «مدينة الحب» من عدم الوصول، ويتكرر الحلم مع الشاعرة دون جدوى، والفارق بين المآل في قصيدتيها أن اليأس المتكرر في الأخيرة لا يفقد الشاعرة إيمانها، فهي تنتهي بإصرار يخفف من حدة اليأس:

سأبقى تجاذبني الأمنيات
إلى الأفق السرمدي البعيد
وأحلم.. أحلم.. لا أستفيق
إلا لأحلم حلما جديد

أقبل جدرانها في الخيال
وأسأل عنها الفضاء البعيد
وأسأل عنها انسكاب العطور
وقطر الندى وركام الجليد
وأسأل حتى يموت السؤال
على شفتي ويخبو النشيد
وحين أموت.. أموت وقلبي
على موعد مع يوتوبيا

وفي تراكم المشاهد في القصيدة تنسى الشاعرة انسجام رموزها، فتقحم بين المدينة الجميلة الشفافة المثالية بشخصية نارسيسوس، هذا الذي أصبح رمزا لحب الذات حيث تسبب في مقتل (أيكو) بازدرائه لحبها، فعاقبته «نيميسيس» بأن جعلته يعشق صورته في الماء حتى ذوى ومات، واستحال إلى زهرة النرجس[4].

إن مدينة نازك مدينة شعرية وهمية لا وجود لها، وذات طابع رومانسي خالص، ولا علاقة لها بـ «يوتوبيا» الكاتب الإنجليزي توماس مورفي، ولا بالمدن الفاضلة التي سبقته.

ولكن صلاح عبد الصبور كان أقل رومانسية من نازك، ففي قصيدته «سوناتا» في ديوانه الأول «الناس في بلادي» يخلق عالما مثاليا يتسع للحب، بديلا عن واقعه المليء بالآلام والأحزان، وتهويمته، أقل مما هي عليه عند نازك، حتى إنه جعل هذا العالم الذي ابتدعه مجرد «قرية» يكتفي منها بـ «كوخ»، وإن كانت الورود والعطور قاسما مشتركا في المدن الخيالية:

ولا تشغلي إننا ذاهبان
إلى قرية لم يطأها البشر
لنحيا على بقلها، لا الحياة
تضن علينا، ولا النبع جف
ونصنع كوخا حواليه تل
من الورد باحته والسجف
وكان سريرك من صندل
وفرشته من حرير الشآم

وطــوقــت جـــيـــدك بـــالـــيـــاســـمـــين
ومـــســـحـــت كـــفـــيـــك بـــالـــعـــنـــبـــر
وثـــوبـــك خـــيـــط مـــن المـــوســـلـــين
وخـــيـــط مـــن الـــذهـــب الأصـــفـــر
ونـــرخـــي الـــســـتـــار، وفـــيـــروزتـــان
تمـــوجـــان فـــي وجـــهـــك المـــســـتـــهـــام

وهي مدينة متواضعة في حيز الإمكان، وليست كهذه التي كانت عند نازك، ولكن الشاعر يشترك مع نازك في «يوتوبيا الضائعة» في أن كليهما كان يحلم، وصلاح أفاق من حلمه على الواقع المرير، مما يشعر بأنه لم يذهب في حلمه بعيدا لأنه يعرف مدى ارتباطه بالواقع، وفعلا يرى محبوبته في دوامة الصراع الرهيب من أجل لقمة العيش، ولم يفترقا مع صعوبة هذا الواقع، وهو إصرار أكثر نضجا من إصرار نازك التقريري المباشر، لأن صلاح ينبع من خلال الزحام البليد في مدينته:

وأيـــقـــظـــنـــي صـــاحـــبـــي (يـــا فـــلان)
أفـــق غـــمـــر الـــنـــور وجـــه الـــوجـــود
ودوّى الـــقـــطـــار، ومـــاج الـــطـــريـــق
زحـــامـــا مـــن الأرض حـــتـــى الـــســـمـــاء
يـــســـاقـــون والمـــوت فـــي مـــرصـــد
لمـــعـــركـــة الـــبُـــلـــه والأغـــبـــيـــاء
لأجـــل الـــرغـــيـــف، وظـــل وريـــف
وكـــوخ نـــظـــيـــف، وثـــوب جـــديـــد
وفـــي الـــعـــصـــر شـــفـــتـــك يـــا فـــتـــنـــتـــي
ولـــم نـــفـــتـــرق فـــي الـــزحـــام الـــبـــلـــيـــد
وقـــبـــلـــت ثـــوبـــك يـــا فـــتـــنـــتـــي
لأنـــك أنـــب رجـــائـــي الـــوحـــيـــد[5]

وإذا كانت هذه المدن الفاضلة متأثرة بالروح الرومانسي، خاصة بالشاعر علي محمود طه (1321-1369 هـ = 1903-1949م) وعالمه المليء بالعطور وإذا كانت هذه المدن توسلت الشكل الرومانسي المبني على المقطعات، فقد ابتعد صلاح عبد الصبور في صياغة المدينة الفاضلة عن الروح الرومانسي، بعد

أن عمق فنه بالقراءة الجادة، وبدأ يوظف التراث في أعماله الفنية، فاستغل حادث الهجرة النبوية من مكة إلى المدينة، للتعبير عن تضايقه بمدينته المعاصرة، والخروج من زيفها ومن ذاته التي تكونت وتشعبت بما في المدينة من زيف وآثام، فارا إلى مدينة وذات أكثر طهرا ونقاء، في قصيدته «الخروج»[6] من ديوانه الثالث «أحلام الفارس القديم» ناظر فيها بين عناصر الهجرة من جانب وتجربته المعاصرة من جانب آخر، تقوم مكة بدور المدينة المعاصرة، والرسول عليه الصلاة والسلام في خروجه منها موازٍ لرغبة الشاعر في التخلص من مدينته وذاته القديمة:

أخرج من مدينتي، من موطني القديم

مطرحا أثقال عيشي الأليم

فيها، وتحت الثوب قد حملت سرّي

دفنته ببابها، ثم اشتملت بالسماء والنجوم

ثم يفارق الشاعر حدث الهجرة في أحد عناصره وهو اختيار الرسول أبا بكر صديقا في الرحلة وتركه علي بن أبي طالب ليضلل الكفار، ليكشف عن اختلاف التجربتين في هذا العنصر، فهدف الشاعر خلاصه من نفسه لا افتداؤها، وليس هناك من يطلبه سوى ذاته القديمة وهي لا يجوز عليها التمويه:

لم أتخير واحدا من الصحاب

لكي يفدّيني بنفسه، فكل ما أريد قتل نفسي الثقيلة

ولم أغادر في الفراش صاحبي يضلل الطلاب

فليس من يطلبني سوى «أنا» القديم

و«أنا» القديم يتحد بحادث سراقة بن مالك (...-24 هـ =...-645 م)، القائد الذي أرسله أبو سفيان (صخر بن حرب 57 ق هـ-31 هـ = 567- 652 م) ليقتفي أثر الرسول «صلى الله عليه وسلم» في الهجرة، فساخت أقدام فرسه في الرمال، وفي هذا الاتحاد بين الأنا القديم وسراقة استغلال فني في التعبير عن الواقع الذي يلاحق الشاعر ويشده إليه، ويجاهد الشاعر في التوسل إليه أن يكف عن هذه الملاحقة، حتى تبدو في الأفق ملامح المدينة المنورة، وهي التي يتخذ منها الشاعر معادلا ليوتوبيا التي يهاجر إليها، وهي مدينة منورة، ذات ألق وضياء وصحو سرمدي، وهي بهذه الصفة

النورانية تتلاقى مع المدن السابقة، غير أنها تفضل غيرها لأن نورها يأخذ ألقه من تراثنا الديني:

لو مت عشت في المدينة المنيرة
مدينة الصحو الذي يزخر بالأضواء
والشمس لا تفارق الظهيرة
أواه، يا مدينتي المنيرة
مدينة الرؤى التي تشرب ضوءا
مدينة الرؤى التي تمج ضوءا

وينهي الشاعر قصيدته بنوع من اليقظة وكأنه كان يحلم-كما في المدن السابقة-ولكن بغير الأسلوب التقريري في السرد:

هل أنت وهم واهم تقطعت به السبل
أم أنت حق؟

وهو تساؤل يقرب ويفارق في نفس الوقت النهايات المتشائمة من خلق يوتوبيا، فإذا تلاقى في التشاؤم فتشاؤمه نوع من الإحساس بالواقع، وعدم الاستغراق في الوهم الرومانسي، ولذا كانت يوتوبيا صلاح مرتبطة بهذا الواقع على مرارته، فهو في «سوناتا» بدأ بالمدينة الفاضلة وانتهى إلى أرض الواقع، وفي «الخروج» بدأ مخالفا من الواقع الأليم، وانتهى بالمدينة المنيرة.

ويتدرج عبد الوهاب البياتي بالمدينة الفاضلة، من «أحلام شاعر» في ديوانه الأول «ملائكة وشياطين» وهي مدينة-كما يبدو من عنوانها ومرحلتها من حياة الشاعر الفنية-متواضعة قريبة جدا من قرية وكوخ عبد الصبور في «سوناتا»، ولكنها رومانسية خالصة مثل يوتوبيا نازك الملائكة، تعتمد شكل المقطعات الرومانسية وخيالاتها الحالمة، ليس فيها أكثر من التبرم والضيق بالواقع.

لكن البياتي بعد ذلك يتحدث نثرا عن مدن المستقبل، ومنها «مدينة العشق»، حديث وعي ورؤية فلسفية فيقول: «لقد غرقت إرم العماد أو مدينة العشق آلاف المرات في البحر، وعادت إلى الظهور، وكلما بعدت أبطأ المحبون في سيرهم إليها، وكلما اقتربت هرعوا مسرعين إليها، وعند حضور اللامتناهي فينا وفي هذا البعد والقرب يثبت وجود الحب الكائن المتناهي-العاشق-دون حضور اللامتناهي لا يلبث أن يسقط ميتا عند أسوار مدينة

العشق كالورقة الصفراء أو الثمرة الفجة المتعفنة»[7]، ذلك أن المثالي والباحث عن المطلق يصاب بعطب الموت وصيرورة الحياة، فيعبر قشرة الجليد الرقيقة التي تغلفنا، ليشرف على هياكل النور التي خر الصوفية أمامها صرعى، وتقوم المحبوبة بدور الوسيط المشترك لدى الصوفي والشاعر والثوري، وعيون المحبوبة هي عيون الطفل والشهيد والقديس والولي، شاهد على قيام حضارات الإنسان، ومعنى هذا أنه «لابد أن نكون على استعداد للاتصال الوجودي، أي ينبغي أن ننمي في أنفسنا المشاعر التي تفضي بنا-لا إلى عقد روابط عابرة-ولكن إلى الاتصال بالغير اتصالا حقيقيا من صميم وجودنا الشخصي، وبهذا يصبح الآخر بالنسبة لي هو هذا الآخر حقا، وأدركه في التفرد الشخصي لوجوده، وعند ذلك يقوم بين ذاته وذاتي نوع من الإبداع المتبادل، لأننا نتصل بوساطة هذا الشيء العميق فينا وهو الحرية... والاتصال حر، وبلا مقابل، وهو بمعزل عن العقل، وهو كلي، ومن حيث هو كذلك فإنه بداية مطلقة أكون بها أنا نفسي على نحو ما في علو تام خالق معشوقي، وعلى ذلك فإن الاتصال الوجودي لا يمكن توضيحه إلا في العلو، فهو في جوهره اتصال بين عزلة وأخرى، أو هو مجتمع المنفردين، إن الاتصال الوجودي مرتبط بالحب، وليس معنى ذلك أن الحب هو الاتصال، ولكنه أعمق مصادر الاتصال، والواقع أن الحب هو الذي يوحد، وهو الذي يجعل من الأنا والأنت المنفصلين في الوجود التجريبي شيئا واحدا في العلو، وأعجوبة الحب هي أن تحقيقه لهذه الوحدة يقود كلا من الصديقين إلى تحقيق ذاته، فيما لها من طابع شخصي صميم فريد لا نظير له»[8].

وهذا التصور الوجودي يلقي ضوءا على مدينة العشق أو «يوتوبيا» الإنسانية عند البياتي، فهو من ناحية يضع الحب دون اتصال موضع التساؤل، أي أن الحب والاتصال يتقدمان معا أو يتأخران معا، يعني لا وجود لحب حقيقي بغير اتصال، يعني أيضا أن يوتوبيا لا بد أن تكون مرتبطة بأرض الواقع، وهذا إذا قاله البياتي في «تجربتي الشعرية» فهو ما سبق أن ألمحنا إليه عند صلاح عبد الصبور.

وهذه المدينة الفاضلة لدى البياتي تحاول أن تجد مخرجا من لغة التضاد في ثنائية: الأنا الآخر، عن طريق لغة الحب، الوسيط الذي يحقق للطرفين ذاته دون تضارب مع الطابع الشخصي، فالحب يشحذ الفردية من خلال

الآخرين ومع الآخرين.

ومع ذلك نجد في الواقع الفني للبياتي المدينة المسحورة التي يتمناها في مقابل مدينته المعاصرة، خالية من صور الفقر والاغتراب، حيث علمه أبوه:

... والبحث في خريطة العالم عن مدينة
مسحورة دفينة
تشبهها في لون عينيها وفي ضحكتها الحزينة
لكنها لا ترتدي الأسمال
وخرق المهرج الجوال
ولا يطن صيفها بالناس والذباب(9)

وهي مدينة قائمة على تلافي السلبيات التي يعانيها الشاعر في مدينته المعاصرة.

وليس فيها من العناصر السحرية شيء، إلا إذا اعتبر نقد السلبيات وتمني نقيضها من باب السحر، لكن عنصر السحر يظهر في مكان آخر من يوتوبيا البياتي:

مدينة مسحورة
قامت على نهر من الفضة والليمون
لا يولد الإنسان في أبوابها الألف، ولا يموت
يحيطها سور من الذهب
تحرسها من الرياح غابة الزيتون(10)

- ويوتوبيا الرومانسية تتكرر مع الشاعر العراقي سعدي يوسف، ففي ديوانه الأول «أغنيات ليست للآخرين» (1955 م) نجده في 21/ 2/ 1953 يقدم صورة لهذه المدينة الرومانسية تحت عنوان «المدينة التي أردت أن أسير إليها» وهي مدينة تستمد عناصرها من مدن نازك وعبد الصبور في التصور المثالي الخالص:

تـــلـــك المـــديـــنـــة يـــا حـــبـــيـــبـــة
والمـــنـــازل بـــانـــتـــظـــاري
تـــتـــوشـــح الـــيـــاقـــوت ثـــوبـــا
والـــزمـــرد والـــدراري

تلك النوافذ تستفيق
مزركشات باخضرار
الورد يهمس فوقها
والطيب يغمر كل دار
تسقيه أهداب النجوم
قرارة الوجد المثار
تلك السفائن والقلوع
أتتك من زرق البحار
وقوافل الأعراب جاءت
من تهامة بالعرار
إن البحار السبعة الزرقاء
ملكك والصحاري
تلك المدينة.. للهوى بنيت
وغابت عن نهار
طافت بأنهار المحب
ومزقت سر المدار
تبريز في حاناتها الشقـ
راء عارية الإزار
وهفت لها بغداد بالخمر
المخضب والجوار
والأغنيات بها كأعمق
ما بدجلة من قرار
تلك المدينة.. دونها جرح
الهوى وعذاب نار
أنا إن وصلت فدريها وار
بما ألقى ودار[11]

ورومانسية سعدي يوسف لا تنظر إلى علي محمود طه وزورقه الحالم بقدر ما تنظر إلى ترسبات علي محمود طه في رواد الشعر الحديث أي أنه كان ينظر إلى نازك الملائكة والسياب والبياتي ويستخلص أجمل ما عندهم،

ولكن.. هل وصل سعدي يوسف إلى مدينته التي أراد أن يسير إليها؟ لقد كتب الشاعر بعد ذلك بثلاث سنوات تقريبا، أي في عام 1956، قصيدة بعنوان «المدينة»، ومن سمات هذه المدينة ندرك على الفور أنها نفس المدينة، لأن الطابع الرومانسي مازال يظللها، ولكن بتهويمات أقل من السابق، وتحول ضئيل نحو الواقع:

آه لو نمضي مع المد إليها
في ضباب الفجر نأتيها سراعا
بالأناشيد.. شراعا... فشراعا
يهبط النخل علينا، مظلم الخضرة يدعونا إليها
آه لو نمضي إليها، نترك القارب في همس المياه
وعلى ومض من النجم هداه
إنه يعرف شباكا صغيرا
أخضر النور وخبزا وفتاة
إننا نرسو لديها.. حيث يبقى القمر
في البحيرات.. وينمو الزهر
حيث لا تغرب شمس.......
يا أعز الأصدقاء
اتبعونا بالأناشيد إليها[12]

كانت الأغاني والأناشيد من العناصر المشتركة في الوصول إلى يوتوبيا عند شعرائنا، كما كان السفر كذلك، والعلاقة بين الغناء والسفر وطيدة، ولذلك نرى الشاعر محمد إبراهيم أبو سنة يجري على سنن من سبقوه، فيسافر إلى يوتوبيا مستعينا مثلهم بالأغاني مع العناصر الأسطورية:

من الذي يمدني بساعدي هرقل
لأفتح المدينة الحصينة الأسوار
بأغنيات أورفيوس
لتسمعي غنائي الحزين
وليس لي جمال نرجس، ولا ممالك بلا تخوم
أنا المسافر القديم
إلى مدينتك[13]

و«يوتوبيا» التي رأيناها ذات طابع إنساني عام، تتمخض في دورانها بين الفلاسفة والأدباء عن «يوتوبيا» موجهة، لمحنا خيالها لدى عبد الوهاب البياتي في تجواله بين مدن العالم، وكان توقفه عند هذه المدن، وإعلان رضاه عنها، وأكثر من ذلك عشقها، نوعا من البحث الدائب عن مدينته الفاضلة، وعلى غرار البياتي توقف سعدي يوسف عند هذه المدن الاشتراكية، واتخذ منها نموذجا لمدينته الفاضلة، في مرحلة ما بعد الرومانسية، ففي ديوانه الثاني وجد مدينته في الواقع، وليست مدينة هلامية، وحين وجدها غنّى لها أربع أغنيات، وجدها في «صوفيا» عام 1957، وعاش بين جدرانها ولآلائها في الحقيقة لا في الوهم والخيال، ولأن المدينة حقيقية تخلصت لهفة الشاعر من التهويمات واقتربت من الواقع!

يا موطن العمال، يا وشم الكفاح

يا موعدا للحب.. عمال العراق

هم في انتظارك منبعا للفجر

لو كنت أجهل كل أغنية سواك لما أسفت

لحن إلى صوفيا.. وبعدك يا صباح ليأت صمت

لو كنت أقدر أن أغني

كل الأحبة في بيوتك في شوارعك الجميلة

لبنيت فوق الشمس مجدي

لكل ستنتظر النجوم بقلب سعدي

يوما تزركش فيه فيتوشا فتبلغ كل حد(14)

واضح أنها يوتوبيا من منظور يساري، تستوحي ألفاظها من هذا القاموس: الجوع، الشعب، الكفاح، عمال، وهي ألفاظ يكثر دورانها بين اليساريين، وفي قصيدة أخرى من الديوان نفسه «51 قصيدة» تتحدد سمة المدينة أكثر:

يا إخوتي غنوا معي شيئا عن الأنهار

فالماء في «الفولجا» يلونه النهار

كانوا وراء البحر ينتظرون زائرهم طويلا

إيفان بافلوفيتش، والتتري والرجل الصغير

ثم يدخل المدينة في صحبة فلاديمير إيليتش لينين:

ونسير في الريح الرذاذي الغرير

جنبا إلى جنب... وندخل في المدينة[15]

وإذا كان المفهوم إنسانيا فإن التناول الساذج والسطحي لا يفصح عن هذا المفهوم الإنساني، لأن الشاعر لم يتمثله، ولا نجد أكثر من الصياح بألفاظ لا عمق لها، لأنها لا تنبع من مواقف مضيئة لإنسانية الإنسان، وكثيرا ما أساء معتنقو الاشتراكية إلى الشعر بهذا الأسلوب.

ولكن عبد العزيز المقالح يعبر عن يوتوبيا هذه بحيث لا يفقد صفاءه الشعري، ولم يجعل الفن طرفا خاصا في معركة مع المعتنق الفكري، بل وحّد الشاعر بين الطرفين في وحدة صوفية تتعانق فيها مظاهر الوجود، وتتلاقى فيها كل الأفكار والأديان، وكل المدائن، وكل العصور، وتنبع فيها الصورة الشعرية من الحلم، في شكل موسيقي دائري يكون هو الآخر شكلا من العناق المتجانس مع الأفكار والمدن والأشياء:

لم يصل صوت حبي إلى النسغ. ضاع غنائي مع الريح فاحترقت
لغة الناي في شفتي، وعلى شاطئ العين، حيث المرافئ مهجورة
تختفي نار «ذات العماد» وتبرق نار «الجحيم»، وبينهما..
- بين نار الورود ونار الشتاء-يسافر وجه غدي كمدا، بين
حلم وصحو تناثر عمري القديم وعمري الجديد، وبينهما تتبدد
«يوتوبيا» الشعر والعشق. ها هو ذا صوتها:
من بعيد أرى في النجوم ملامحها-تلك صنعاء طالعة من
رماد الفجيعة والقهر، تنبت بين الخرائب-لكن صورتها تتبدد
ساعة تقترب العين، ساعة يمتد كي يتحسسها القلب يصرخ:
ماذا أرى في مدينة حبي؟ رؤوسا مقطعة، وأكفا إلى
الله ضارعة، وهوانا، وليلا يغطي وجوه النجوم التي
تتناثر أحلامها في العشيات عبر الطريق الطويل المدمى،
المشانق في جانبيه الدليل، المرايا إلى الفجر، لم يبق غيري
على كتفيه الهزيلين(*)، رأس تقوم ويمسكها الحزن أن تتكسر..
وما أنقذتني سوى نجمة من فم السيف، كان الغناء العظيم
يطارد كل الرفاق، إلى أين أمضي؟.. إلى الشرق من

(*) واضح أن الصواب «الهزيلتين» لأن الكتف مؤنث.

آسيا-للجنوب من الشرق-ما أكبر الناس، ما أصغر الكون
في مطلع الشمس! تقترب الكف من ماء عرش الإله، تكاد
تلامسه، صار حزني قريبا من الله يلعب في حجره، يتنقل
ما بين أشجاره، يتوحد فيه صلاة وعنفا، حياة وموتا.
وفي نوره طاف قلبي بكل المعابد. طال ارتحال دمي. في
بساط من الذكر مندلق عن دفوف الدراويش في صوت «بوذا»
أطير، ومن حول نار المجوس مع الوثنيين صليت، غنيت،
واغتسلت نار حبي بماء البراءة في «الكنج»، باركني كل رب
هناك. تفتح قلبي ليدخله الزهر، والطير، والوحش،
والحشرات التي يفزع الغاب منها، أبحث لكل السيوف، لكل
السكاكين صدري، فلم تستطع لا السيوف ولا ظامئات السكاكين
سفك دمي. وهنا حين عادت من الريح رأسي إلى وطني
قطعوها بسيف من الحقد، كان الإمام يداعبه، ويربيه في
قصره...[16]

وهي يوتوبيا لا مكان لها ولا زمان، ولكن ملامحها مأخوذة من توجهات الشاعر، تأخذ مسحة صافية من تصوف محيي الدين بن عربي (560-638 هـ = 1165-1240م) تتسع لكل الوجود، والمتمثلة في قوله:

لقد صار قلبي قابلا كل صورة
فمرعى لغزلان، ودير لرهبان
وبيت لأوثان وكعبة طائف
وألواح توراة، ومصحف قرآن
أدين بدين الحب، أنى توجهت
ركائبه، فالحب ديني وإيماني[17]

وبهذه الرؤية الشاملة والدائرة في الزمان والمكان، في معانقة المثال أين وأنى وجدت نجد يوتوبيا المقالح في تقلباتها وتحولاتها تتسمى «كربلاء» كما في القصيدة السابقة، إرم ذات العماد، ولكنها في جميع مسمياتها تؤول إلى «صنعاء» لأنها قضية الشاعر ومنطلقه، يقول في ديوانه «عودة وضاح اليمن»:

نحن من كربلاء التي لا تخون

وفي كربلاء التي لا تخون ولدنا
ومن دم أشجارها خرجت للظهيرة أسماؤنا منذ موت الحسين
مدينتنا لا تصدر غير النجوم، ولا تصطفي غير رأسي تتوّجه
بالنهار الشهادة، تغسله بالدماء العيون الجريحة

إن هذه المدينة تختار سكانها بعناية-كما كان أفلاطون يختار سكان المدينة الفاضلة-وتميز بين الغث والسمين من الشعر، ولذا تطرد شعراء الأبراج العاجية منها، أو تطالبهم بالخروج من ترفهم، والنزول إلى ميادين الكفاح، تستمد من الشعب وتستلهمه، حتى لا تأسن الكلمات، وتموت الحياة تبعا لموتها:

يا أيها الشعراء الملوك: اخرجوا من مكاتبكم. تأسن الكلمات إذا
لم تكن من دم القلب طالعة، وتموت العصافير في ظلها، ويموت الشجر
حين كانت محابرنا من عطور، وكان الذي فوقنا
يبول علينا.. ونحن نقول: اسقنا
المنافي الطريق إلى الشعر، والسجن نافذة للتواصل،
والموت في الشعب أروع ما يكتب الشعراء. نوافذ أكواخهم
تتألق بالموت والورد، تثمر بالخبز والدم. رأس الحسين
غدا وردة في الحدائق، أنشودة صار للمتعبين،
ونهرا، ونافذة للمطر(18)

والملاحظ أن الطابع العام للمدينة الفاضلة في شكلها الإنساني، أنها ذات ملامح معينة تلاقى عليها الشعراء، فهي مدينة الحب، ذات عطور وزهور، النور فيها لآلئ لا ينقطع، السفر إليها عامل مشترك بين الشعراء، الوصول إليها مستحيل أو شبه مستحيل، وقد يراها الأيديولوجيون في المدن الاشتراكية المعاصرة، ولكن مدينة المستقبل لها وجه آخر صناعي.

يوتوبيا صناعية:

في أحضان حضارة صناعية يعتري الإنسان قلق متأصل الجذور تاريخيا، فاحتقار المجتمع الصناعي والتقنية الراقية والتوجس من توقعات المستقبل هي آخر ألوان التعبير عن مشاعر الفرع الناشئة مع التصنيع، تفاوتت فيه حدة الهجمات على المجتمع الصناعي، ومن هذه النزاعات برزت القضية

الأساسية المتلفعة بلباس العصرية، فالمشكلة الحقيقية أن الناس والمجتمع ككل لم يتحمسوا للآلة، بل إنهم إبان عملية التطور أصبحوا أشبه بالآلة، والذين فكروا في الإنسان كروح ومادة أدانوا التصنيع الذي يسلط الكثير من الاهتمام على المادة، وهاجموا مادية الحضارة الصناعية، وأجمعت الجماهير الكادحة في البدء على رفض نمط الحياة الجديد، وجاهرت بعدائها في حوادث كثيرة، ففي الفترة الواقعة بين عامي 1811 ، 1816 م حطمت طوائف عمالية تدعى (لوديتس) الآلات الجديدة في إنجلترا، لأن التقنية تسببت في البطالة وتدني الأجور. وإدانة المجتمع الصناعي قضية عريضة تفترض فقدان الحرية والذاتية، والإنسان ليس عبدا لعمل ما أو لمنتوجاته، وأكثر من ذلك فقد دمرت ثقافة الإنسان لتذوب في ثقافة جماعية لا تفاضل فيها ولا تمييز، وتداعي الثقافة كان نتيجة عوامل تقنية، ولقد أصاب العالم الأمريكي «برنارد روزنبرغ» حين قال: إن التقنية الحديثة هي الظرف الضروري الكافي للثقافة الجماعية[19].

هل هذا الهجوم كان وراء السوقة الذين عابوا على الإغريق خلوهم من الغرض وهم يبحثون عن الحقيقة؟ إن الإغريق-وهم أساتذة العالم في التفكير الميتافيزيقي والخلقي والسياسي-أدهشوا العالم في التأمل الرياضي والهندسي الذي وصل بهم حدا مكنهم من أن يخرجوا بطريقة غير مباشرة نموذجا للآلة البخارية، ولكنهم لم يكلفوا أنفسهم مشقة استغلال هذا الاختراع، مما أذهل العصور التالية، لم يصنعوا قاطرة، أو بارودا، أو حتى دولابا للغزل، كانوا يبحثون عن الحقيقة لذاتها كوسيلة للثقافة لا للسلطان والراحة، ويزدرون الذين يبحثون عنها لفائدة مادية، فمثل هذه البواعث المادية دنيئة تحط من كرامة الأحرار، ولا تتفق مع الحياة المهذبة، وربما أدهش بعض العلماء معرفتهم أن الأثينيين كانوا يحسبون الاشتغال بالتجارة مخلا بالشرف، وقد أكد أفلاطون وأرسطو ذلك، كان الأثيني يؤثر أن يحيا حياة غنية على أن يكون غنياً[20].

إن الاعتقاد بأن الرجال قد تحولوا إلى آلات بلا حياة كان الأساس في الهجوم على الحضارة الصناعية، ولم يقتصر الهجوم على الآلة، ولكنه تعداها إلى العلم، فأنشب أظفاره فيه بحملات متفاوتة.

ولكن ما لبثت الطبقات الدنيا أن اقتنعت بأن التقدم الصناعي يجلب

الخير، وتقبل العامل الإنجليزي التصنيع، لأن دخله ارتفع في نهاية القرن، وحين تضعضع الاقتصاد عقب الحرب العالمية لم ينقلب العامل ضد التصنيع، ولكن ضد الإدارة المسؤولة عن الاقتصاد الصناعي، كما أن الذين أنحوا باللائمة على الحضارة الحديثة، وأجهدوا أنفسهم كي يخرجوا بالإنسان من دائرة الانفصام، لم يتفقوا على أن الصناعة وحدها كانت وراء المشكل الإنساني «فإن ظاهرة التصنيع ليست هي التي تفسر وحدها تكشف المجتمع الغريب عن أنه عاجز عن صون مكان ذي سمة إنسانية، وعن إدامة النمط القديم الماثل في (أكورا) المدينة القديمة»[21].

لقد غدت القصة العلمية أدبا شائعا، فهل الشعر أقل شأنا من فن القصة، حتى يتأخر عن مواكبة التطور الحضاري والعلمي؟

هل نسبق فنقول: إن شعراءنا تأرجحوا بين الرفض والقبول بالحضارة الصناعية، والذين قبلوا منهم هذه الحضارة تأرجحوا بين الحماس المطلق والقبول المتحفظ، وبعضهم أبدى حماسا شديدا إذا كان الإنجاز العلمي قادما من أحد المعسكرين اللذين كانا يستقطبان العالم في حين يظهر تحفظه أو تخوفه أو التقليل من شأن الإنجاز إذا وفد هذا الإنجاز من المعسكر الآخر، وهؤلاء ينطلقون من وقف أيديولوجي، ومثل هذا الموقف القاصر لا يمثل رؤية حضارية، لأنه مشوب بالتعصب، والتعصب خلق مضاد للحضارة، ويوتوبيا صناعية كالحكمة ضالة الإنسان يأخذها أنى يجدها.

شاعر مثل البياتي يعانق «يوتوبيا» الصناعية عناقا حارا، في قصيدته «إلى هانسن كروتسبرغ» التي كتبها في 13-5-1959 م، ويأخذ حبه للمدينة الصناعية شكل الحب الصوفي، حيث نرى الولاء في الحضرة، ونرى السكر على مذاقه الصوفي، وصرعة العاشق، وإن ظهرت في خمره استعمالات معاصرة، كالشرب على نخب الحبيب، وهذه اللغة الصوفية في التعبير عن الوجدان لا تتأتى إلا في أعمق حالات الهيام والفناء، وهي أقصى ما يطمح إليه الإنسان في لغة العشق:

مدخنة تناطح السماء
تورع الحلوى على الأطفال في المساء
وتهب الضياء
والثوب والكتاب والدواء

من يزرعون الورد في بلادك الغناء
فلنرفع الكأس على نخبك.. يا مدخنة تناطح السماء
ففي غد يرتفع البناء
أعلى فأعلى.. آه يا صهباء!
أنا صريع الأعين الزرق، صريع النار في الأفران، يا صهباء
أعلن في حضرتك الولاء
للعالم الجديد، للمدخنة السوداء
فليكتب الدخان في السماء:
من ها هنا مر صريع الحب، في نهاية ابتداء[24]

إن الابتداء من النهاية لحظة صوفية خالصة ترصد حال فناء الصوفي، ومن حال الفناء يولد العاشق ميلادا جديدا لا عهد للأرض به ولا يعرفه إلا من ذاق وجرب، أما صرعة العاشق في الأفران، فقد تكون هذه النار من وقدة الصهباء التي تصطلم العاشق وتتضجه في حمياها على ما درج عليه الصوفية في استعارة الخمر وتلويحها إلى المغازي الإلهية، وقد تكون النار والأفران كهربائية أو ذرية، فتكون من تفجيرات المدينة الكنائية، وبهذا التفسير هي أقرب إلى غربة الواقع، كما يستملح التفسير الأول لمروره بعدة مراحل حتى يصل إلى هدفه على طريقة البلاغيين القدامى في التعبير الكنائي.

وأحمد عبد المعطي حجازي، صاحب «مدينة بلا قلب» يتحول من هذه الحملة العنيفة على المدينة، لا إلى القبول بها فحسب، بل إلى اعتناق يوتوبيا صناعية، يقول على لسان طيار شهيد:

أنا هنا أقود كوكبي الصغير
أكاد لا أحس غير قبضتي، وهي تدافع الرياح
وهي تروض الجناح
وهي تلج في المصير
أنا هنا أقود كوكبي الصغير
أخلص الوشاح من شد الرياح
وكلما أصبحت مطلق السراح
انكشف العالم لي، كأنني الأول فيه.. والأخير

أنا هنا أقود كوكبي الصغير
الأرض تحت الغيم عسكران، شاكيا السلاح
هذا هو الحق مضيء كالصباح
وها هو الباطل يبدو جثة.. بلا ضمير
أطلقت ناري.. وابتسمت للزئير
أطلقت ناري.. ثم قبلت الجراح
أطلقت ناري.. كوكبي يهوي محطم الجناح
أما أنا.. فلم أزل أطير.. لم أزل أطير(25)

[ديوان أحمد عبد المعطي حجازي 249-251]

لقد مات الطيار وتحرر في نفس الوقت، وحلقت روحه في طيرانها، وهذا منتهى العشق للآلة التي ارتبط بها في الدفاع عن قضيته، والصورة الشعرية تكشف عن الهوى العميق للطائرة، إنها كوكب صغير، وأضاف الكوكب إلى ياء المتكلم، إن الملكية حيازة خاصة، وجعل الشاعر من هذه الصورة محورا تدور عليه أغنية الطيار، وليس الأمر كما يتوهم أن الشاعر أفلح في تقمص الطيار، لأنه عقب على النشيد بتدخل شخصي نفهم منه أن النشيد وصف أكثر منه تقمصا:

يا ليتني يا أيها الطائر ريش في جناحك الكسير
يا ليتني بعض الرماد في حريقك المثير

والشاعر نفسه يظهر امتنانه للآلة، المطبعة، معترفا بدورها الأسطوري في خدمة الثقافة:

شكرا للمطبعة الصماء
يدها البكماء
تصنع ألفاظا تتكلم
تصرخ، تتنهد، تتألم
تبقى، لا تطمسها الظلمة
تجمعنا، نسجد للكلمة
الكلمة طير
عصفور حر
والكلمة سحر

أربعة حروف صادقة النبرة
حاء.. راء.. ياء.. هاء
تشعل ثورة

[الديوان 453-455]

إن الشاعر في معانقته للقيم العظيمة يعانق الحضارة الصناعية لأنها تخدم هذه القيم، وهو حين يلجأ إلى لغة التقطيع في بعض الكلمات/ القيمة. فإنه يعيش هذه القيمة حرفا حرفا، والتقطيع نفسه أحد التفجيرات الكنائية للمدينة في لغة الشعر المعاصر.

وما دام الوعي بالمدينة وعيا حضاريا فإنه يرتبط بمدى تطور انتصار الإنسان على الطبيعة، واتساع رقعته في الكشوف العلمية، وربما كان غزو الفضاء أكبر انتصار علمي في العصر الحديث، وهو إنجاز حضاري، إذا لم ينحرف للأغراض العسكرية.

فإذا غشي الإنسان الفضاء الخارجي في أولى خطواته الواهنة، من خلال أفراد يمثلون الجنس البشري، فإن هذه الفتوح ليست انتصارا أمريكيا أو روسيا، وإنما هي فتح إنساني مبين، أو هكذا يجب أن تكون، فليكن رواد الفضاء الذين جابوا أقطار السماوات والأرض أبطالا في هاجس الإنسان شرقيه وغربيه، حيث أضحت التجربة الفذة ملكا للبشرية، ومن حق الجميع أن يكون لهم منها موقف إيجابي، حتى ولو كان البعض ينظر إليها بريبة، وخشية.

إن إنجازاتنا العلمية هي من خلق وإبداع حضارة تقنية متفجرة كتفجر الصبح، ورجال الفضاء لا يقتصر دورهم على تمثيل هذه الحضارة، بل يتعداها إلى مساهمتهم في إبداع تكوينها، هم ليسوا ثمارا لكفاح الإنسانية فحسب، بل هم بصورة أوفى من يقرر مصيرها، فالإنسان التقني-كما يبدو- أصبح في حكم الحقيقة المؤكدة، حتى ولو كان الفردوس الأرضي لم يحن أوانه بعد، حيث لم يفصم الإنسان والمجتمع الوشائج مع الماضي، كما جاء في محاضرة لأحد رواد الفضاء الأمريكيين، ألقاها عقب رحلته الرائدة[25].

والأدب الأصيل يستمر في التغير، ويتطور في أنحاء العالم، ومن العوامل التي تؤثر في تطوير الانفجار التكنولوجي، وهذا الانفجار الذي حدث في الخمسينيات والستينيات من هذا القرن ترك بصماته على الأدب في الدولة

المتطورة صناعيا، وساهم في توجيه اهتمامه الأول إلى علاقة الإنسان بالطبيعة والآفاق الكونية للفكر البشري، وعلاقة ما هو طبيعي بما هو غير طبيعي في تطوير الحضارة، «ومثلما أن حضارة ما لا يمكن أن ترجع إلى الوراء، فكذلك لن يرجع الإنسان العصري إلى الحياة الرعوية، وأدب اليوم لا يمكن أن يتناول نفس الموضوعات، ويكتب بنفس الأسلوب الذي كان يكتب به (سرفانتيس)، أو (بلزاك)»[26].

وقد لقي غزو الفضاء حظوة في الشعر العربي المعاصر، وكان لابد أن يحظى بهذا الاهتمام، مادمنا في الجانب المادي من حياتنا الاجتماعية قد أفدنا من منجزات الحضارة في صنع حياتنا المعاصرة، ونجحنا إلى حد كبير في الانتقال من حياة القرون الوسطى إلى حضارة هذا القرن، فكان لزاما أن نفعل الأمر نفسه في الجانب الفكري والفني، حيث يلتحم الفن والشعر بالمنجزات العلمية التي تنعطف بالمجتمع انعطافا حادا.

وتحت عنوان «عيون الكلاب الميتة»[27] كتب البياتي عن غزو الفضاء مبديا حماسا شديدا لهذا الإنجاز العلمي، الذي يرتاد العالم الشاسع:

سفن الفضاء تعود من رحلاتها، عبر الفراغ الموحش الأبدي، والضوء البعيد

ينهل من نجم يموت

وكواكب أخرى تموت، وضوؤها ما زال في سفر إلينا عبر آلاف السنين

وكائنات لا ترى بالعين تولد من جديد

ثم يرسم صورة بائسة لما نحن عليه، تقوم بدور المفارقة مع هذا التقدم العلمي، حيث تستهلكنا بحوث لا علاقة لها في صناعة الحضارة، مستشهدا بالنحوي الذي مات وفي نفسه شيء من «حتى»، ومؤلفاتنا عن الخيل، وفن الشعر المورع بين الهجاء، والمديح المستجدي، والبكاء على الأطلال بدموع رخيصة مزيفة، والسقوط في أوهام العشق، ثم الموت قبل ميعاد الموت دفاعا عن الشرف، مستعيرا شطر بيت للمتنبي ذهب مثلا في هذا الباب، في عالم عربي مكون من نموذجين: شخصيات هامشية هي أفراد الشعوب وقيادات متخمة:

ونحن مازلنا على صهوات خيل الريح، موتى هامدين

عميا نزيد ونستزيد

ونموت في «حتى»، وفي أنساب خيل الفاتحين

نتبادل الأدوار، نشتم بعضنا بعضا، ونستجدي على بوابة الليل الطويل

نبكي ولا نبكي، ونغرق في دموع الآخرين، متيمين وعاشقين، وهائمين وضائعين نبني من الأوهام أهراما، وسورا لا يصد الطامعين

ونموت قبل الموت في سوح المنون

«لا يسلم الشرف الرفيع من الأذى» أوهت قرون الناطحين

وهي صورة واقعية سوداء، تسود التاريخ العربي، والتركيبة العربية فيها موسومة بخاتم الموت البشع، ليس فيها نافذة لنقطة ضوء، ثم ينهي الشاعر قصيدته بهتاف تقريري مباشر، تتخلله محاولات لاستشراف الصورة الرمزية:

رباه! أخرجنا من الظلمات، من شرك اللصوص، ومن مخالب باعة الإنسان

في الشرق القديم

ومن دوار البحر والصحراء، من قاع الجحيم

وليمسح الثلج الرحيم

والعشب والأنداء: وجه الميتين

والعقم والأوساخ والعار المقيم

ومفارقة البياتي غير مفارقة أبو سنة التي ستأتي، لأن البياتي يهدف منها إلى معانقة يوتوبيا صناعية معانقة لا تترك فرصة لمن أراد أن يتشكك في إيمانه كما حدث مع أبو سنة فيما سنراه بعد-ومع تسليمنا بأن إيمان البياتي لاشية فيه فإن مفارقته ساذجة ومبتناة على أسس غير سليمة، ذلك أن بحوث النحو وفنون الشعر العربي ليست بالضرورة طرفا مقابلا لغزو الفضاء، فالمدينة الصناعية في الغرب لم توقف بحوث اللغة ولا فنون الأدب، ولم تنح باللائمة على فنون القول في البلاغة القديمة، من حق البياتي وغيره أن يقيم المناخ الفكري والبيئات العربية، ومن حقه أن يحط من قدر الفكر السائد في البيئات العربية، غير أن هذا ميدان آخر ليس مضادا لميدان البحث العلمي الصناعي، فنحن لم نتأخر عن غزو الفضاء لأن نحويا استغرق حياته دون أن يكمل إحاطته بحرف هو «حتى»، ونحن نذهب إلى أبعد من هذا حين نقول إن رائد الفضاء كان مرتبطا في دورانه حول العالم

الشاسع بأبسط الأبجديات في التعلم، ونعتقد أنه كان تلميذا ملتزما بتعليم المدرس الابتدائي في الحرف الذي ينزل عن السطر والذي لا ينزل عنه، وكان التزامه صارما أورثه الدقة المتناهية فيما بعد بالدقة العلمية التي تحرسه وهو يجتاز السماوات، ونذكر الشاعر البياتي بأن للغرب بحوثا قيمة عن أدبنا العربي وفكرنا العربي من الأهمية بمكان، دون أن تحط هذه البحوث من الإنجازات الصناعية أو تعوق تطورها.

و«عصر الإنسان» قصيدة للشاعر محمد إبراهيم أبو سنة في ديوانه «الصراخ في الآبار القديمة»، وتتكون القصيدة من مقدمة وأربعة مقاطع، تبدأ المقدمة بالجملة التي قالها سقراط قديما «اعرف نفسك»، قالها ولم يعلم أنه سيأتي على الإنسان يوم مذكور ينال فيه الملكوت، وفي المقطع الأول يدعو الشاعر سقراط أن يقوم ويتأمل معجزة الإنسان المعاصر الذي بنى عش الأبدية فوق جبال القمر، وسافر عبر السديم في الكون الشاسع، ونثر صندوق الكون بين يديه كما ينثر الحلي، وهي صورة تجعل الكون ضئيلا أمام انتصار الإنسان، وصورة مبهجة في نفس الوقت، تتضافر في فرحتها مع الصورة التالية فهل، فالإنسان يتنزه في الكون على صهوة المعدن الآلي حتى يرقص هناك في حضن الله.

والمقطع الثاني تقرير عن التطورات الكشفية منذ سقراط حتى الآن، الاكتشاف الأولى سماه الشاعر عصر العقل، وسمى اكتشاف الكتابة عصر الفكر، واكتشاف النار عصر التعمير، يليه عصر التدمير باكتشاف البارود، والموسيقى عصر للأحلام، والشعر جعله عصرا للحب، والآلة عصر الحرية- وهذا اعتناق ليوتوبيا صناعية-وكان آخر الاكتشافات غزو الفضاء، وسماه الشاعر عصر الإنسان-وهذا اعتناق آخر أكبر في معانقة يوتوبيا صناعية- وإن كانت لغة هذا المقطع سردية تقريرية بعيدة عن جوهر الشعر، وهي إلى ميادين البحث العلمي أقرب.

في المقطع الثالث يقوم سقراط، ويبارك هذا الإنجاز العلمي-معانقة ثالثة للمدينة الصناعية مدعومة بشهادة النموذج الإنساني الأسمى-ولكن سقراط يوجه بعض الأسئلة على طريقته الفلسفية في عرض فلسفته بالأسئلة والمناقشة مع تلاميذه، ويكون الشاعر قد وفق في استغلال هذا الملمح السقراطي واعيا أو غير واع، والغرض من أسئلة سقراط بيان وجوه

النقص في عصر الإنسان الحضاري، من دماء مازالت تسيل أنهارا، وجوع يسيطر على نصف العالم، وقسوة تقتل الحب، وخوف مازال مسيطرا، مازال القوي يأكل الضعيف، ثم يركز سقراط رأيه في حضارة الإنسان على هذا النحو:

اغرس أعلامك فوق الكون

لكن عد للأرض

كي تبني قرية

يسكنها فقراء الهند

لتجفف أنهار الدم الحمراء

ولتصنع مهدا للأطفال التعساء

والخلاصة كما ظهرت في المقطع الرابع أن سقراط مازال على عبارته الأولى التي تقول «اعرف نفسك» فالإنسان حتى عصر الفضاء يجهل نفسه، وينسى الحب، عليه أن يؤاخي بين القوة والحب، وساعتئذ يحق له أن يدخل الجنة.

ومن خلال هذا العرض يتضح موقف الشاعر من يوتوبيا صناعية، فهو لا يعارض الإنجاز العلمي، بل يباركه، ولكنه في نفس الوقت يلقي الضوء على الجوانب السلبية لهذه المدينة الصناعية، التي أغفلت عنصر الحب في لحظة الانبهار بالكشف العلمي، المدينة لن تكون مكتملة إلا إذا كانت في خدمة الإنسان ككل، ليس الأمريكي أو الروسي الذي يسافر عبر السديم ليرقص في حضن الله بينما الفقير الهندي يتضور جوعا والصراع الدموي يزعج جنبات الأرض.

إن حضارة تذهب بعيدا في السماوات العلا قبل أن تكتشف ما على الأرض حضارة قاصرة تجهل نفسها، أو على الأقل حضارة عوراء، لأنها تنظر بعين واحدة إلى أعلى، وتنسى أو لا ترى ما تحت قدميها، وبهذا الفهم نستطيع أن نقول: إن الشاعر أراد بناء مدينة للمستقبل، تتسم أو تجمع بين مدينتي المستقبل: الإنسانية والصناعية معا، من غير أن يقلل أو يهون من قيمة انتصار الإنسان على الطبيعة، فهو وإن كان قد وضع الفقر والحرب في موضع المفارقة إلى جانب غزو الفضاء، وهما أمران منفصلان وواقعيان وصادقان ولكنهما يؤخذان في مفهوم الحضارة ككل، فالشمول من سمات

الحضارات العظيمة.

إننا كثيرا ما ننفي سمة الحضارة عن هذا العصر الذي أغفل الشعب الفلسطيني الضائع لأن هذا الشعب مفردة من مفردات العصر، فإذا وضعناه في موضع المفارقة مع معطيات الحضارة لا نكون كمن يقارن بين الصحة والمال، فكذلك إذا وضعنا فقراء الهند، أو المجاعة الأفريقية، أو أي لون من ألوان التعاسة التي يعانيها الإنسان[*1].

ونشير إلى أن قصيدة أبو سنة هذه تذكر بكتاب ترجم إلى العربية قبيل كتابتها،

ولا نشك أن الشاعر قد قرأ الكتاب، وهو بعنوان: «أول من وصل إلى القمر»، في سلسلة «الألف كتاب»، التي كانت تضلع بها مصر، ومغزى القصة-التي انتهجت أسلوب الخيال العلمي-مركز في آخرها، حيث نوقش هذا الإنسان الذي وصل القمر في حضرة الكائن القمري الأعظم ومجلسه المكون من عباقرة الكائنات القمرية، وعلى مشهد من سكان القمر-رمزا للوحدة المثلى التي تفتقر إليها حياة الإنسان على الأرض-ومن خلال المناقشة يتبين القصور في الحضارة الأرضية، التي لم تكتشف الكنوز الأرضية قبل أن تفكر في اكتشاف الفضاء.

وكان أبو سنة في ديوانه الأول «قلبي وغازلة الثوب الأزرق»، قد كتب «أغنية لجاجارين» وهو رائد الفضاء السوفييتي، وأول من قام برحلة في الفضاء الخارجي حول الكرة الأرضية، وتحمس له الشاعر يومئذ بشدة، ونثبت القصيدة هنا قبل الحديث عنها، يقول الشاعر:

سألوني عنك في قريتنا، سألوني يا ذراع الأقوياء
أي نسر يحصد الأحلام من كف الفضاء؟
تعزف الأرض لعينيك نشيد الكبرياء
الهتافات تعالت في حلوق البسطاء
دق باسم الأرض أبواب السماء
آه لو جئت إلى قريتنا.. شجر المانجو يغني في العراء
فاعمر النجم كروما، فوق أرض الفقراء

(*1) وبهذا نكون قد تجاوزنا محاولات د. إحسان عباس في التقليل من رؤية الشاعر تجاه هذا الإنجاز العلمي، أنظره في: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص 77, 78.

وادفع الشمس إلى كوكبنا، تغمر الأرض محيصا من ضياء
معبر التاريخ نهر من دماء
وعلى الشاطئ يجثو عابر، حمل الأكفان في ظل المساء
إنه الإنسان يبكي طفله الأوحد في سوق البغاء
طفله الراقص رعبا فوق أمواج دماء
اسمه الحب وفي كفيك أنت الآن ميلاد الرجاء
أنت يا سيزيف من أوصل الصخرة للباب المضاء
سوف لا تسقط يوما، أذرع الإنسان أضحت كالقضاء
من حقول النرجس الأبيض تأتي بالرخاء
سيعيش الحلم في كفيك نبعا من سناء
أنت جاجارين أنهيت لسيزيف العناء
وستخطو وستبقى تعزف الأرض لعينيك نشيد الكبرياء

وفي هذه القصيدة بذور «عصر الإنسان» والفارق بين القصيدتين فجاجة الأداء في أغنية الشاعر لرائد الفضاء، وثانيا في حماسه الشديد لرائد الفضاء السوفيتي، لأنه يتحدث عن الإنجاز العلمي القادم من روسيا، وحين دخلت أمريكا حلبة الصراع في غزو الفضاء، وربما تفوق البرنامج الأمريكي على نظيره السوفييتي، ووافق ذلك مرحلة من النضج لدى شاعرنا، قل الحماس عما كان عليه، وظهر الشكل الفلسفي الذي تمسح به الشاعر.

وكما كتب أبو سنة «أغنية لجاجارين» رائد الفضاء السوفييتي، وأول رواد الفضاء في العالم، فإن شاعرا سودانيا هو صلاح أحمد إبراهيم، كتب يحيى «فلنتينا ترشكوفا»:

أنا الذي ليس له أن يملك الأرض، ولا أن يقبل الأجر،
ولا أن يقرع الأجراس في بيع ولا شراء
الصائغ الماهر، والحداد، سادن الأسرار، مانح الأسماء
مسخر الكور، مسير النار، مدوخ السندان، مبدع الأشياء
مبارك الحصاد، مكمل الطقوس، باذر الموروث، سامر المساء
أنا صلاح الشاعر، في تواضع جم، وفي حب، وبانحناء
أهدي إليك هذا العسل البري
يا فلنتينا ترشكوفا ومنك للنساء[28]

وإذا كانت قصيدة أبو سنة التي تعرضنا لها بالتحليل والتعليق أقرب إلى الفكر منها إلى الشعر فقصيدة صلاح أحمد إبراهيم أقرب إلى لغة الشعر من أبو سنة، لأنه في معانقته للمدينة الصناعية لم يقف مثل أبو سنة، موقف الأستاذ من الحضارة، بل عانقها بتواضع وأدب جم، ومفارقته للإنجاز العلمي مضافة إلى ضمير المتكلم الكاشف عن دوره المتواضع والعظيم معا كإنسان مكافح، وإن كان ضمير المتكلم يعني الإنسان المكافح المناضل المغمور، الذي جمع في نفسه الأمثولة الأخلاقية، في كفاحه العادل وإبداعه، وحرمانه من ثمرة حصاده المبارك، ومع ذلك فهو رضي النفس بدوره واقتناعه بأنه يساعد في الإنجاز الحضاري بامتهانه السباكة والحدادة وحرث الأرض، وجميل، منه أن يقحم اسمه في القصيدة مع اسم رائدة الفضاء، في لغة واقعية ناضجة، لم يقلل من شاعريتها تعدد المهن كما قلل من شاعرية أبو سنة تعداد الكشوف الإنسانية.

أما الشاعر سعدي يوسف فقد كتب تحية إلى الرفيق؟ Tovarisch معتنقا ومتوغلا في استكناه معاني الرحلة الفضائية، وفي المقطعين الأول والثاني يلتحم الشاعر بمعاني البطل متخذا منه رمزا، وهو في هذا الالتحام يحمل معه رغبة شعبه في معانقة الرمز حتى العبور إلى الحضارة، وهو ومن ورائه أمته-يهدد بالفناء إن لم يحدث بينه وبين الحضارة هذا التلاقح: Tovarisch

والسنا اللألاء في عيني ينهمر

فتمثل جبهتي، ويدور فيها النجم والمطر

وأغفي في اختلاج الفرحة-الرؤيا، وانتظر

إذا لم تنفتح عيناك في عيني.. أنتحر[29]

وكأن كتابة الرفيق بحرف لاتيني في قصيدة عربية ضرب من الكشف الفني على غرار الكشف العلمي، وهو حماس شديد لا يضاهيه من شعراء «يوتوبيا» صناعية غير حماس حجازي في قصيدته «الحديد والجسد»:

إنه العصر، هذا الحديد الذي يتطاير ملتهبا في الهواء الذي

كان يحمل ريش النعام وخضرة ضوء القمر

إنه العصر، هذا الحديد، وهذا الشرر

فاحتضنه، ودع جسمه يخترق لحمك الحي

- يا وطني المتخلف-كي تتحضر[30].

وبعيدا عن المباشرة والتقريرية في رحلة الفضاء، هذه التي أطلت برأسها في تجربتي محمد إبراهيم أبو سنة بالذات، وصالح أحمد إبراهيم بدرجة أقل، كانت تجربة الفيتوري أنضج من الناحية الفنية عن رأيه في الحضارة المعاصرة من خلال رحلات الفضاء، كتب الفيتوري في مارس 1969 م قصيدة بعنوان «ورقة على سطح القمر» في ديوانه «البطل والثورة والمشنقة»، قسمها الشاعر إلى ثلاث مراحل غير مرقمة ولا معنونة، يبدأ القسم الأول عقب الهبوط على سطح القمر ومعانقة الفضاء بمصاحبة إحساس مبهم لا يقدر الشاعر على تسميته إلا من خلال شبيه له، وهذا الشبيه هو «البكاء» وليس بكاء الفرح، وإنما هو منتوج الغربة الأشد والأعمق من كل أنواع الاغتراب التي عاناها على ظهر الأرض، وهو شعور يشي بما سيأتي:

وهبطت.. لم أهبط على أرض.. هبطت على فضاء

ومضى يعانقني.. ويجهش فيّ شيء كالبكاء

الذكريات تشدني يا أرض نحوك..

أين سيدك الذي جفت على شفتيه آثار الدماء

الآن صوت الخوف أعمق.. غربة الإنسان أعمق

وفي هذا الصمت المخيم الرهيب يتصور نداء موهوما، ويكتشف أنه لاشيء، فذلك فعل الوحدة، ثم يبدأ في تخيل التاريخ القمري الذي كان آهلا بحياة وحضارات، ويحدد مفردات هذه الحياة، ومن خلال هذه المفردات نرى صورة لحضارة قمرية، وبالتأمل في هذه الحضارة التي كانت ثم اضمحلت نجد أنها صورة طبق الأصل من حضارتنا على ظهر الأرض في وقتنا الحالي، أي أنه لم يبدع حضارة سحرية، أو يخلق يوتوبيا في مقابلة حياة الأرض، كالتي نراها في قصة «أول من وصل إلى القمر» وإنما يلتقط جميع صوره الجزئية من حياتنا، بمعاناتها ومشاكلها، وينتهي بأن هذه الحضارة القمرية آلت إلى السقوط، لنفهم نحن بالتالي أن هذا سقوط لحضارتنا المعاصرة على ظهر الأرض:

من يناديني؟ اقترب.. لاشيء ثمة..

تولد الأشياء كي تتحلل الأشياء

وولادة الأشياء وصيرورتها إلى التحلل مقولة وضعها في شكل حقيقة تفسر الآتي:

إني جئت... أعشاب المدارات القديمة في دمي...
كانت هنا دنيا أكاد أرى معالمها..
المدائن.. والمدافن.. والموانئ والبحار..
الناس في الأسواق مازالوا.. الخطى المتقطعات.. الباعة المتجولون
ذوو الزجاجات السميكة.. يثقبون الأفق بالكلمات ثم يحدقون، ويشهقون «العدل ثوب طالما أبلته أجساد القضاة»
ويرصد العراف نجم الطفل، والشحاذة الكسلى تعد نقودها
ويطل من خلف المغارات اللصوص الملتحون..
حضارة ثم اضمحلت..
طالما عاشوا.. استباحوا.. ضاجعوا.. عشقوا.. استراحوا..
أحرقوا.. احترقوا.. تساقطت التوابيت المذهبة.. الرسوم.. الزهرة.. القوس.. الشعار..
هم فوق ما تتمثل الرؤية، وما تحكي فجيعة الانتظار

إن فجيعة الانتظار ليست للحضارة التي اضمحلت على سطح القمر، بل هي انتظار الفجيعة في حضارة العصر الأرضي التي اضمحل نظيرها هناك.

والمقطع التالي نعي للغة الشر السائدة في عصرنا، والتي تتمثل في البهرج اللفظي ومعايشة الماضي في رثاء موتاه، والغزل، ثم في النرجسية التي يعتنق فيها الشعراء ظلالهم، بعيدين عن مأساة الإنسان الحقيقية التي تصنعها الحضارة:

سأسير وحدي، مات سحر الساحر الوثني.. كان
الساحر الوثني يوقد ناره.. في كل أمسية، وكان
يصنف الأزهار فوق موائد الشعراء والموتى
وكان يتوج العشاق، ثم يشيح مفتونا بروعته عن العشاق

وفي المقطع الأخير يبحث عن لغة بديلة للشعر الميت في المقطع السابق تصلح للتعبير عن العصر، وتكون نبتة من نباتاته، تساوق الغد القمري وتكون هذه اللغة ثمرة رحلته إلى هذا الغد الذي انفتح على الفضاء:

سوف أسير وحدي
ماتت اللغة التي عبقت بها الأفواه

يا باب الغد القمري
إني جئت باسم الشعر
باسم الحب
باسم الله

وتكون خلاصة الشاعر في موقفه من الحضارة التي تمثلها المدينة ليست بعيدة عما رأيناه عند محمد أبو سنة وصلاح أحمد إبراهيم، فهو وإن كان قبولا بالحضارة فإن المفارقة بين التقدم العلمي وصورا لانهيار الاجتماعي تفعل فعلها في نفوس الشعراء-ما عدا حجازي-هو قبوله مشروط إذن، رآه الشعراء الثلاثة من خلال واحدة من أخطر الخطوات التي أنجزها التقدم العلمي حتى الآن، ومع ذلك لم يتضح لنا ضخامة الأثر المترتب على هذه الخطوة، بل لعل هبوط الإنسان على سطح القمر خيب الآمال المعقودة عليه في مقابلة الجهد الإنساني الذي بذل من أجله.

عموما دخل شعراؤنا في محاولة خلق «يوتوبيا» صناعية، فرأينا الآلة، والمطبعة وصناعة الذخيرة والأسلحة الدفاعية، والطائرة، وأخيرا غزو الفضاء، ومما يلفت النظر أن الشعراء لم يقدموا وصفا للاختراع العلمي، ولكنهم كانوا أصحاب مواقف، وإن كانت المواقف تختلف في حرارتها من شاعر لآخر، وهي مواقف تتخذ لغتها من الفن الواقعي، وواقعيتهم أدخل في «واقعية القرن العشرين»

الجديدة المنفتحة، والتي دعا إليها الفيلسوف الفرنسي «روجيه جارودي»، والتي تعتمد على واقع محدث، وحساسية تكونت لدى الإنسان في القرن العشرين، خلال تصنيفه اليومي للأدوات التكنولوجية واستخدامها، مما يؤدي إلى تقييم جديد لدوره مع إيقاع التاريخ السريع في القرن العشرين، وتحول العالم نتيجة للتقدم العلمي والتكنولوجي، في رؤية جديدة ليست قائمة إلى الأبد، تهدف إلى إعادة بناء الواقع اعتمادا على معطيات ثقافية محددة كبديل للواقع القائم بالفعل، ومن خصائصها أنها في نفس الوقت الذي تعبر فيه عن تصور حديث للعالم وعلاقاته الإنسانية والتكنولوجية، تحقق نموذجا للأشياء ولممارسة الإنسان لها، بحيث تجاوز الواقع إلى العمل، وتركز جهود الإنسان لتغيير العالم والمجتمع، فموضوع الفن هو خلق النشاط الإنساني، كما عبر عن ذلك أحد النقاد[31].

ولا ننسى أن نسجل في موضوع غزو الفضاء، أن حماس الشعراء لهذا الإنجاز أكثر حين يكون الإنجاز روسيا، ويقل هذا الحماس إذا كان الإنجاز أمريكيا، مما يكشف عن الهوى الشخصي في المعتنق الأيديولوجي، مما يذكر بالموقف من المدينة الغربية، فهي عند الأيديولوجي مرفوضة إذا لم تكن اشتراكية، وهي نموذجية إذا كانت كذلك، ولكن الإنجاز العلمي أمام تبني يوتوبيا صناعية يجب أن يتجرد من التعصب، ولا ينسى أن الشمول والطابع الإنساني من عناصر «الواقعية الاشتراكية» كما يسميها جوركي، أو «الفن الاشتراكي» كما يحلو لأرنست فيشر أن يسميه[32].

وربما كان السبب في هذا التمييز، أن الإنسان العربي بخبرته التاريخية العميقة ووعيه الحضاري اليقظ، قد أدرك أن تقدم الإنسان الغربي كان يعني دائما بالنسبة له وقوعه في براثن استعماره القديم والجديد، فهو الذي يدفع دائما ثمن هذا التقدم، أما هذا الإنسان الشرقي مثله-جزئيا على الأقل-فإن تجربته التاريخية معه لا تحمل هذا التوقع الأسود، ومن ثم فإن فرحته به وفرحة العالم النامي معه أرق وأخلص.

هوامش

(1) انظر، كينث فرامبتون: العمل والأثر والهندسة المعمارية (معنى المدينة من 225- 260).

(2) أحمد عبد المعطي حجازي، قصيدة «حب في الظلام» (ديوان أحمد عبد المعطي حجازي ص 191, 192).

(3) انظر، نازك الملائكة: ديوان نازك الملائكة، 1/ 558- 560.

(4) انظر، ك، ك. راثفين: الأسطورة، ترجمة جعفر صادق الخليلي، ط الأولى، ص 145.

(5) صلاح عبد الصبور: ديوان صلاح عبد الصبور، 1/ 42, 43.

(6) نفسه، 1/ 235- 237. وانظر د. علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، من 83- 86.

(7) عبد الوهاب البياتي: تجربتي الشعرية (ديوان عبد الوهاب البياتي، 2/ 113).

(8) ريجيس جوليفيه: الفلسفة الوجودية من كير كجارد إلى سارتر، عن البياتي في المصدر السابق

(9) عبد الوهاب البياتي: ديوان عبد الوهاب البياتي، 2/ 246، القصيدة بعنوان «مرثية إلى المدينة التي لم تولد بعد».

(10) عبد الوهاب البياتي: ديوان عبد الوهاب البياتي.

(11) سعدي يوسف: الأعمال الشعرية، ص 573، و «دار» اسم فاعل من الدراية والعلم.

(12) نفسه، ص 537، وننبه إلى أن الشاعر رتب ديوانه ترتيبا عكسيا مع زمن الإنتاج.

(13) محمد إبراهيم أبو سنة: الصراخ في الآبار القديمة، قصيدة «المغامر المجنون» ص 11.

(14) سعدي يوسف: الأعمال الشعرية، ص 489.

(15) سعدي يوسف: نفسه، ص 490, 491.

(16) عبد العزيز المقالح: من قصيدة «من تحولات شاعر يماني في أزمنة النار والمطر» ديوان: عودة وضاح اليمن، ص 343-345.

(17) ابن عربي: ترجمان الأشواق.

(18) عبد العزيز المقالح: قصيدة «دخول رأس الحسين إلى مدينة الشعراء» ديوان: عودة وضاح اليمن، ص 356- 358.

(19) انظر، فيكتور فركس: الإنسان التقني، ص 12, 43, 49.

(20) كلايف بل: المدينة، ترجمة محمود محمود، جامعة الدول العربية، مكتبة الأنجلو، مصر، ص 78, 79.

(21 كينيث فرامبتون: العمل والأثر والهندسة المعمارية (معنى المدينة، ص 254) و «أكورا» عنده تعني المدينة المثالية القديمة.

(22 البياتي: ديوان عبد الوهاب البياتي، 1/ 461, 462.

(23 أحمد عبد المعطي حجازي: ديوان أحمد عبد المعطي حجازي، من ص 249- 251.

(24) نفسه، ص من 453 455.

(25) انظر، فيكتور فركس: الإنسان التقني، ص 9.

(26) فالنتينيا إيفاشيفا: الثورة التكنولوجية والأدب، ترجمة عبد الحميد سليم، ص 21-22.

(27) عبد الوهاب البياتي: ديوان عبد الوهاب البياتي، 2/من ص 278- 280.

(28) صلاح أحمد إبراهيم: غضبة الهبابي، بيروت 1965، من ص 65- 73.

(29) سعدي يوسف: من قصيدة «إلى رائد الفضاء Tovarisch» (الأعمال الشعرية، ص 302).

(30) أحمد عبد المعطي حجازي: كائنات مملكة الليل، ص 31, 32.

(31) انظر، د. صلاح فضل: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، ص 105-108.

(32) انظر، أرنست فيشر: الاشتراكية والفن، ترجمة أسعد حليم، دار الهلال، العدد 183، يونيو 1966، ص 160, 161.

-ثانياً-
مدينة الحلم

بحث جوزيف ريكورت عن الشبه الفيزيولوجي للمدينة، فوجد أنها تشبه الحلم، ذلك أن طبيعة الحلم تجعل الأشياء، كل الأشياء، تنبو عن التعريف المحدد الدقيق، كما تجاوز حدودها، وتختلط في نفس الوقت، وتعيد تنظيم ذاتها، وإن ما فيها من الأمور المطلقة والمتضادة كميا (بإيجاز، الإستقطابات الزائغة) تتضاءل وتفقد كل دلالاتها، ويتوحد النظام بعدم النظام، والاستمرار بعدم الاستمرار، والمحتوم بغير المحتوم، ويصبح هذا التوحد إرضاءنا الأعظم[1].

ويضيف كريستوفر ألكسندر في بحث عنوانه «المدينة ليست شجرة»، أن المدينة هي دوما اختلاط، وليس الأمر على خلاف ذلك، فعندما نقول «مدينة»، فإن الفكر يذهب إلى سكانها، والمدن-كما كان يقول شكسبير عن الناس-مصنوعة من المادة التي تصنع منها الأحلام، ويتضمن الحلم، والمدينة لا نهاية علاقات في جميع الاتجاهات، وكلاهما يشبه الإنسان[2].

وكان سيجموند فرويد (1856-1939م) قد فاجأ عصرا غلبت عليه العقلانية، حين لفت الأنظار إلى جذور غير عقلانية، وغير واعية لسلوك الإنسان، وأدى ذلك بالكثير إلى الجهر بأن تصرفات الإنسان تتقرر لا عقلانيا ودون وعي، وكانت بحوث فرويد عن الطفولة وتجاربها، وصراع البقاء، وتفسيره للأحلام، فتحا لعالم جديد، أضاء بعض المناطق المظلمة، «إن تحت مظهر الأحداث اليومية طبقة عميقة، يتمخض في أغوارها تصرفنا الاجتماعي والفردي، عن تبدلات ذات أثر بالغ في تاريخ الكون»[3].

إن عالم اللاشعور الذي اكتشفه فرويد قد ترك أثره العميق في الشعر، الذي توجه بدوره إلى هذه الأغوار البعيدة في داخل النفس البشرية: «يا أعماق الشعور/ سننقب فيك غدا/ ومن يدري أي كائنات حية/ ستبرز من هذه الهاويات/ مع عوالم كاملة؟»[4]. والخيال هو الصلة بين العالم الداخلي

والعالم الخارجي، فالخيال الذي لا ينتهي مداه هو أغنى الميادين، فليس من المدهش أن يقف الشاعر بشكل خاص في قائمة الباحثين عن أفراح جديدة، ويمسحون مساحات خيالية شاسعة، وليس من المدهش أن يشق الشاعر طريقه إلى ذاكرة جديدة، وزمن ضائع، هو في آن واحد معرفة حقيقية بلا شعوره، وطاقاته ومعرفته بواقع العالم العميق، في بناء لغوي جعل من القصيدة حيلة لإنطاق اللغة ما لم تتعود نطقه، بأن فجر فيها ما تتمتع به من إمكانية كامنة لتكون شيئا آخر غير اللغة المشتركة، ولتشكل أداة للسيطرة على الواقع، أو لبناء واقع جديد، يصب صوره المتفجرة عن طريق الإشراقات الباهرة، لا تعتمد-حتى في لحظة الإندفاق-إلا على الصوت الداخلي، في مغامرة للكشف عن أفق مجهول، رغبة في رؤية أرحب من رؤية الإنسان، «وهكذا يعيش الشعراء المعاصرون حياتهم الباطنية، بعيدا عن متناول أضواء الساعة الراهنة، التجارية، وتحت تأثير الإرث السوريالي المتمدد الذي يظل نسغ الشعر»[5].

ومن هنا كانت «الرؤيا» هي لغة الشعر المعاصر، وهي القاسم المشترك الأعظم بين شعراء العصر، كل على قدر نصيبه من الموهبة والثقافة، وهذه الرؤيا لا تستمد لغتها من الأفكار السائدة، ولا من القوالب الجاهزة، ولا من المحفوظات والمجففات والمعلبات، بل تمتاح من الأصقاع النائية في الحس، تماما مثل الأحلام، إن لم تكن هي نفسها أحلاما بشكل ما.

والأندلس من الأماكن التي مثلت مدينة اللاوعي في شعرنا العربي المعاصر، فقد كان لنا في الأندلس بناء حضاري استغرق حوالي ثمانية قرون (711-1492 م)، شكلت إبداعا حضاريا على الصعيدين: العربي والإنساني، ولذا استقرت في اللاشعور العربي فردوسا مفقودا وجنة ضائعة، يستعيدها شعراؤنا كحلم، فتحضر بأبعادها الفيزيقية والمجردة، يعني بعناصرها الحسية والذهنية معا «عبر اختراق خيالي هائل يستقطب إلى فضاء القصيدة المحدودة بعدد ما من الصفحات والأشكال الطباعية، وما تشتمل عليه من سطور وكلمات وأصوات وحروف وإيقاعات ظاهرة وخفية، ما لا يحد من عناصر تشكل جسد النص، وهي عناصر غير محدودة، ليس من حيث كثرة أشكال الخيال اللغوي الذي يتحقق من خلالها فحسب، بل من حيث الكثافة والتركيز والقدرة على الإيحاء والتضمين التي تتنوع وتختلف

من شاعر إلى آخر»[6].

وقد ظهرت (موتيفة) الأندلس لدى: أدونيس، والبياتي، وأحمد عبد المعطي حجازي، وسعدي يوسف، من شعراء هذا البحث، ومن اللافت للأنظار أن هؤلاء الشعراء الأربعة كتبوا عن الأندلس من المنفى، وأنهم عانوا تجربة المنفى الفعلية، وسنأخذ من قصائدهم ما تعامل مع الأندلس كحلم بالمكان التاريخي، فلا يهمنا أن تظهر أسبانيا المعاصرة في القصائد، فالمكان التاريخي للحضارة العربية في الأندلس هي ما يضلع بتصوير الحلم الحضاري.

عن «صقر قريش» كتب أدونيس قصيدتين، الأولى في ربيع 1962م بعنوان «أيام الصقر»، والثانية بعنوان «تحولات الصقر»، واستغرقت من الشاعر عاما كاملا من (أيلول 1963 م-أيلول 1964 م)، وقبل الدخول إلى عالم الأندلس، نقدم بالعنصر المشترك بين الصقر من جهة وأدونيس من جهة أخرى، كي نقف على الجامع بينهما، فذلك يضيء النص ولا شك.

أما الصقر فهو: عبد الرحمن بن معاوية بن هشام بن عبد الملك بن مروان (113-172 هـ = 731-787 م)، الأمير الأموي، ويسمى عبد الرحمن الداخل، شجاع مقدام، شديد الحذر، لسن وشاعر، ولد في دمشق، وتربى في بيت الخلافة، وقد أفلت من تعقب العباسيين وملاحقتهم وتمكن من دخول الأندلس، وأعلن قيام الدولة الأموية بها، والخليفة العباسي المنصور هو أول من لقبه بصقر قريش.

حلت النكبة ببني أمية وعبد الرحمن الداخل في العشرين من عمره، ففر بأهله وولده إلى ناحية الفرات، نزل بقرية قرب النهر، واختفى عن أعين العباسيين، وقد صور عبد الرحمن ذلك.

ثم تسلل «الداخل» إلى الأندلس، وجمع حوله أنصار بني أمية، وتغلب على والي الأندلس يومئذ، ودخل قرطبة سنة 138 هـ = 756 م، وحكم ثلاثا وثلاثين سنة، حتى مات سنة 172هـ = 787م، بعد أن تحقق له أكثر ما كان يريد.

وأدونيس هو: علي أحمد سعيد (1930 م-....) المسمى على أسبر، والملقب بأدونيس، سوري النشأة والأصل، وقد خرج من دمشق إلى بيروت، واستقر بها وحصل على الجنسية اللبنانية، وخروجه إلى لبنان يهدف إلى إقامة

وطن للشعر، أو أندلس الأعماق، أندلس الطالع من دمشق، حيث تتخلق مدائن السريرة، مدن الأحلام واللاشعور.

وأندلس أدونيس توجد تحت سماوات «التحولات والهجرة في أقاليم الليل والنهار»، وستركز الدراسة على عنصري الزمان والمكان، من خلال مفهوم الشاعر للتحولات، ومن أهم خصائص هذا المفهوم «ما يمكن تسميته بوحدة الذات، أو كلية الذات، التي تأبى محاولة للقولبة والتحديد، فتظهر كأنها تنقسم على نفسها، وتزدوج وتتورع في كائنات أخرى، وفي عناصر عدة، تتوالد من ذاتها،،...... وتمر هذه الكائنات بسلسلة من الإنشطارات والتشظي والتناثر والالتئام، ثم معاودة الانشطار، الذي يبدو وكأنها لا نهاية له إلا بانتهاء القصيدة»[7]. هذا الذي نراه في الانقسام إلى شكلين قديم وجديد يحاولان الالتئام:

في الضفاف الحزينة، في آخر الصحاري،/ آه يا شكلي القديم
(كيف يأتي، يعود الغريب إلى شكله القديم؟)
سأشق عروقي.
نهرا يحمل الفضاء
سأدور مع الكوكب المغرّب أو جمرة الشروق
لابسا قامة الهواء
وأعود إلى نصفي المقيم
في الضفاف الحزينة، في آخر الصحاري[8]

وعلينا أن نتذكر في البداية التحولات في الأسماء، فقد صاحب الشاعر وقناعه خروج منها، فتحول «عبد الرحمن» إلى «الداخل» ومنه إلى «صقر قريش»، وعلى غراره خرج «علي أحمد سعيد» إلى «علي أسبر»، ومنه إلى «أدونيس»، وشاعرنا مغرم بالخروج من أسمائه، وله قصيدة بهذا العنوان، فالتحولات التاريخية المدونة مصداقية للتحولات الفنية لدى أدونيس..

فإذا جئنا إلى عنصر الزمن وجدنا أن الأحداث التاريخية في حياة الصقر مساوقة لخروج أدونيس كي يقيم وطنه الشعري في بيروت، حيث يحلم بمكان تبنيه الذاكرة، هذا المكان يكتسب بعدا زمنيا مزدوجا يتمثل في قطبي التاريخ المدون والتاريخ الشخصي، والجدل بين هذين التاريخين-مع عناصر أخرى-يشكل شعر المدينة/الحلم.

وقصيدة «أيام الصقر» تمثل الصقر التاريخي، بينما تمثل «تحولات الصقر» الرمز الفني، والزمن الشعري عند أدونيس يبدأ من العناوين في القصيدتين، وهذا واضح في الأولى، والثانية قسمها الشاعر إلى أربعة أجزاء، هي على الترتيب: فصل الدمع، فصل الصعود إلى أبراج الموت، فصل الصورة القديمة، فصل الأشجار، وهذه الفصول الأربعة التي تتم فيها التحولات بناء لغوي في زمن شعري، مساوق لعدد فصول السنة، أي مواز للزمن الميقاتي، ونحسب أن الشاعر وهو يؤرخ «تحولات الصقر» بعام كامل، من أيلول إلى أيلول، لا يعني الزمن الميقاتي-الذي قد يكون وقد لا يكون-بقدر ما يعني الزمن الشعري، الذي يفسح المجال لدينامية الإنسان، فأدونيس يتخطى الزمن الفيزيائي، الذي تنمو فيه الأشياء وتموت، فإن هذا الزمن خارج على طاعة الشاعر، ويحل الشاعر نفسه محل الزمن، فيصبح زمنه هو المعرفة، وهو الوحي والنبي، وكل شيء ينبع منه، وعبر هذا الزمن الخاص يسيطر الشاعر على ثلاثية: الماضي/ الحاضر/ المستقبل، في صيرورة دائبة، واتحاد كامل وانتظار ما لا يجيء.

يبدأ الصقر التاريخي بمعاناة الزمن كبعد مزدوج من المكان-حيث يصعب الفصل عادة بين الزمان والمكان-فهو يراقب من مخبئه ما يحل بأهله من العذاب والتنكيل، ويكون وقع الزمن أليما:

وكأن النهار
حجر يثقب الحياة
وكأن النهار
عربات من الدمع(9)

فتتورع نفس الصقر، ويتذكر قريشا وهي تبحر صوب الهند تحمل نار المجد، مثل لؤلؤة تشع محفوفة بالعطور والأبخرة الشرقية، ولم يبق منها غير الدم النافر مثل الرمح، وكما ضاق الزمن فقد ضاق الطريق الذي «يدحرج أهواله ويضيق»، وعبر مضايق الزمان والمكان يصر البطل أن يشق له طريقا:

في الشقوق تفيأت
كنت أجس الدقائق
أمخض ثدي القفار

سرت أمضى من السهم، أمضي

عقرت الحصى والغبار

كانت الأرض أضيق من ظل رمحي-مت

سمعت العقارب كيف تصيء،.........(9)

ويكشف أدونيس عن سر معاناة الصقر للزمن، فالمقر ليس شاعرا، أي أنه عاطل من موهبة القدرة والسيطرة على الزمن وعلى المكان وعلى الأشياء:

لو أنني أعرف كالشاعر أن أغير الفصول

لو أنني أعرف أن أكلم الأشياء

سحرت قبر الفارس الطفل على الفرات

قبر أخي في شاطئ الفرات

(مات بلا غسل، ولا قبر، ولا صلاة)

وقلت للأشياء والفصول

تواصلي كهذه الأجواء

لو أنني أعرف كالشاعر أن أشارك النبات

أعراسه، قنّعت هذا الشجر العاري بالأطفال

لو أنني أعرف كالشاعر أن أدجن الغرابة

سويت كل حجر سحابة

تمطر فوق الشام والفرات

لو أنني أعرف كالشاعر أن أغير الآجال(9)

وعلى الرغم من أنه حرم موهبة الشعر الخلاقة، هذه الموهبة التي بمقتضاها يتدخل في مجريات الأمور، استطاع أن:

«يرفع كالعاشق في تفجر مريد

وله الصبوة والإشراق

أندلس الأعماق(9)

وإلى هنا تنتهي «أيام الصقر» وينتهي معها الصقر التاريخي، ويبدأ الصقر الرمزي مع «تحولات الصقر» بجملة محورية، يكررها على مسامعه، كي تستقر في أعماقه، هذه الجملة هي: «هدأت صيحة الرجوع»، وهي صيحة الماضي الذي يشده إلى وطنه، فيتمزق بين الماضي والمستقبل، ولكي يتقوى على الخروج من الماضي يتذكر مآسيه، أما بقايا وطنه العزيزة

فسيحملها معه:

هدأت صيحة الرجوع:
ليس في عيني شيء من حياتي
غير أشباح حزينة
غير أن الشجر الباكي على أرض المدينة
عاشق يسكن قلبي، ويغني أغنياتي
هدأت صيحة الرجوع:
أمضي ويمضي معي الفرات
تتبعني الأشجار كالرايات تتبعني عينان من مجامر السنين

ويسمعنا الشاعر بعض أبيات لعبد الرحمن الداخل:

«إن جـــســـمـــي ومـــالـــكـــيـــه بـــأرض
وفـــؤادي ومـــالـــكـــيـــه بـــأرض»
«ولـــو أنـــهـــا عـــقـــلـــت إذن لـــبـــكـــت
مـــاء الـــفـــرات ومـــنـــبـــت الـــنـــخـــل»

وهو حنين الصقر الشديد الذي يتوزعه بين الماضي والحاضر، ثم يستغرق في حيرة تقتل الزمن فتصلبه وتحاصره:

حائر أصلب النهار، ويغويني رعب في صلبه وهياج
حائر تأخذ الشواطئ ميراثي، وتحمي صباحي الأمواج

ثم يعود أدونيس إلى استعارة أرجوزة من شعر الداخل، يستعين بها على التقدم خطوة في صراعه مع الزمن، فالأرجوزة توحي بجو المعركة، وكثيرا ما ارتجز العرب أمام الحرب لينغمسوا في غمارها غير هيابين، وبهذا يتضاءل صوت الماضي:

هدأت صيحة الرجوع:
طاغ، أدحرج تاريخي وأذبحه
على يدي، وأحييه،
ولي زمن أقوده، وصباحات أعذبها
أعطي لها الليل، أعطيها السراب، ولي
ظل ملأت به أرضي
يطول، يرى، يخضر، يحرق ماضيه، ويحترق

مثلي،/ ونحيا معا نمشي معا، وعلى
شفاهنا لغة خضراء واحدة
لكن أمام الضحى والموت نفترق

ولا يستطيع الصقر أن يتخلص من الماضي الدمشقي، فينغل عليه جرحه، فدمشق حبيبة الصقر وأدونيس، ولذا يغيب الشاعر في كابوس «الزمن الماضي بلا عيون»، حتى ينتهي إلى:

يا حب، لا.. عفوك يا دمشق
لولاك لم أهبط إلى الأكوار
لم أهدم الأسوار
لم أعرف النار التي تنادي
تضج في تاريخنا، تضيء
سفينة الكون الذي يجيء،
عفوك يا دمشق
أيتها الخاطئة القديسة الخطايا(١٥)

وهي لغة تجمع بين الرثاء والتحطيم، ولكن الصقر حين يصعد إلى أبراج الموت-الجزء الثاني من القصيدة-يمحي الصقر، ليبرز أدونيس، ويتكرر معه ما حدث مع الصقر قبله، هل يبقى على انتمائه لدمشق الماضي، أو يتجاوز ويتخطى ويتحول؟ وفي حنينه إلى الماضي ينعطف إلى بغداد كما انعطف إليها الصقر قبله، حتى يلتقي بالزمن، وهو زمان متوحد، حيث نرى ثلاثية: الماضي/ الحاضر/ المستقبل، لأن أدونيس استدعى الماضي في الصقر التاريخي ليضيء الحاضر في دمشق المعاصرة، عبورا إلى المستقبل الشعري، الذي يبنيه بديلا للواقع المزري، ويتسم هذا الزمان بخصائص وسمات المكان، وهو زمان حضاري بغدادي، يتمثله الشاعر في الطبيعة كما تمثله الصقر في «ماء الفرات ومنبت النخل» وهو ضرب من استبطان القناع فنيا:

الزمن أخضر، نما وطال
أورق في الجدران والحصون
الزمن الأنهار والتلال
الزمن العيون:

قامات أحجار ربيعية

في غابة الروح الفراتية[11]

وإذا كان الزمن في مطلع القصيدة مزيجا من التاريخ المدون والتاريخ الفني، فإن الزمن نفسه يعبر بالحاضر المزدوج كذلك ممثلا في جحيم الواقع والخارج في مقابل أندلس الأعماق، وهو نفس الزمن المسافر ليكون مجالا لتحقيق النبوءة والحلم في المستقبل. والفصل الأخير في القصيدة «فصل الأشجار» يمثل المرحلة النهائية للتحولات والهجرة، بحيث يعانق الزمن الحاضر الطرفين النائيين: الماضي والمستقبل، ولديهما القدرة على التشكل، ولأن الشاعر منفي في حاضره ولن يشهد زمن النبوءة والحلم المستقبلي فإنه يودع أسراره للأشجار، في ضرب من الاستشهاد الفني في عالم الشعر:

وكان، والسواد في طريقه يضيء

يغير الأسماء

يعشق من مات ومن يجيء

ويهجر الأشياء[12]

ولا عجب أن يجعل أدونيس لـ «فصل الأشجار» عنوانا آخر ويضعه بين قوسين، هو «مرثيات الصقر وشواهد قبره»، لقد تفرقت دماء الصقر على الأشجار، والأشجار أصبحت شواهد لإرشاد الزائرين في المستقبل على شهيد المستقبل الشعري، وإذا كانت الأشجار شواهد الشاعر فهذا إعلان من الشاعر عن إيمانه العميق بهذا الوطن الذي سيجيء، فقد نصب خيمة جرحه رواقا ينتمي إليها المتعبون السائرون، وتكون لهم جسرا يعبرونه إلى المستقبل، منقطعين عن سلبيات الواقع، متصلين بالقوى التي تتخلق في الداخل، ويسمعون حينئذ نداء الشاعر النبي:

انهض، أناديك، عرفت الصوت؟

أنا أخوك الخضر

أسرج مهر الموت

أخلع باب الدهر[13]

والخضر في التراث يقرب من الشكل الأسطوري، إذ هو فوق النبوة، وأقل من الألوهية وكأنه مرحلة وحده، مما يذكر بالآلهة في الأساطير

القديمة، وقصة الخضر في التفاسير تشهد بأنه يتمتع بعلم الغيب اللدني «وعلمناه من لدنا علما» (الآية 65 من سورة الكهف)، ويتحدث عنه الصوفيون بالحضور الدائم، لأنه شرب من ماء الحياة، ولذا فهو موجود في كل الأزمنة، وقد تعامل معه أدونيس بهذا المفهوم الصوفي، وخلع عليه القدرة على تحجيم الموت في انطلاقه العشوائي وهدم حواجز الدهر، ولأن هذه القيامة لا تزال في رحم الغيب فإنها تأتي بصيغة المبني للمجهول، فتقول الشجرة الأخيرة للعابرين: إن صقرا جديدا على وشك الولادة ينتصر على الزمن في موت الصقر القديم:

وقيل: بعد القبر، شق القبر، ألقى موته وطار
يبحث عن أمومة، في وطن الإنسان
وقيل: كانت زوجة فقيرة
هنا وراء التلة الصغيرة
حبلى، وبين الليل والنهار
في الصمت، في التمزق المضيء
تنتظر الطفل الذي يجيء[14]

«وعلى الرغم من أن هذا الزمن لا يزال مجهولا، بعيد الحدوث، فإنه ليست هناك فروق حقيقية بين ما حدث وما لم يحدث في هذا العالم الحلمي، إذ تتداخل الحدود بين الماضي والمستقبل، وبين الزمان والمكان، وتصبح أندلس الأعماق هي المكان الشعري الذي تتوحد فيه الذات مع عناصر الطبيعة وكائنات الكون، وتتولد منها علاقات ألفة البيت، وحنو الزوجة، وأمان رحم الأمومة، مكان الانتماء الحميم، فتلتئم في هذه الذات شظايا الزمن الأسطوري والتاريخي والشخصي في زمن الشعر، الذي ينبئ بولادة طفل الزمان الذي يجيء، والذي يتخلق لغويا في قصيدة شعر»[15].

وهذه القصيدة الواقعية تصور حقيقة التحولات من خلال الفهم الذي وضحناه لدى أدونيس، على شكل صراع بين طرفي الزمان النائيين: الماضي والمستقبل وميزتها الكبرى أنها تنصف الماضي ولا تهزأ من علاقاته، ولا تحاول الاستخفاف به، أو التهوين من قيمته، وإذا كان الإنعتاق من الماضي ضروريا فإنها تصور صعوبة ذلك الإنعتاق، وهي شيء يجب ألا نعده موقفا رومنطيقيا، فإنه نابع من شخصية الصقر نفسه الذي كان يقول رغم ما

حققه من طموح ومجد، مخاطبا النخلة:

يا نخل أنت غريبة مثلي(16)

وهذا فارق ما بين التعامل مع الماضي عند أدونيس في موتيفة الأندلس وبين الحنين إلى الماضي كما أشرنا إليه في «صدمة المدينة».

فإذا انتقلنا إلى عنصر المكان في «تحولات الصقر» وجدناه يتحول من دمشق إلى قرطبة وبيروت-تاريخيا-، ثم إلى داخل الشاعر وأعماقه، هربا من جحيم الخارج، هذا الخارج الذي أصلى الشاعر-بشواظه، وتأسس من هذا المكان في أعماق الذات مملكة شعرية، هي المعادل الشعري لما يعانيه الشاعر في واقعه المر الأليم، وهذا المكان الداخلي تخترقه حركة الخيال رأسيا، بالصعود إلى برج التحول، ثم بالهبوط إلى الأعماق، وهذه الحركة الرأسية تستقطب-في حركة أفقية مصاحبة-عناصر كونية من: ريح، وشمس، وموج، وكواكب، كما تستقطب في الوقت نفسه عناصر مكانية، من: الجبال، الجزر، الغابات، مع مناطق محدودة على الخريطة العربية: الفرات، النيل، دمشق، بغداد الشام، الجزيرة، وقبائل مثل قريش.

ولدى أدونيس تظهر لغة التضاد في ثنائية: العالي/المنخفض، وهذه الثنائية لدى أدونيس لا تؤخذ من مفهومها المعجمي، ولكنها تتحرك تحت سماء التحولات في مفهوم أدونيس، وإذا تتبعنا نسق (العالي) في القصيدة نجده يتحول في السياق من دلالة إلى أخرى مناقضة لها، فهو في قوله:

يرفع كالعاشق في تفجر مريد

في وله الصبوة والإشراق

أندلس الأعماق

يرفعها للكون هذا الهيكل الجديد(17)

يأخذ (العالي) هنا معنى الأعماق، بمعنى الحنين والإشراق والقداسة، بينما يظهر نسق العالي من سياق آخر بدلالة أخرى:

يبني على الذروة في نهاية الأعماق

أندلس الأعماق

أندلس الطالع من دمشق(18)

فليس هناك تكرار لكلمة «الأعماق» بقدر ما يعني التكرار أن الأعماق معادلة للأندلس، كما أن الذروة ليست المكان العالي، بل هي معادلة كذلك

«لنهاية الأعماق» أو الطبقة العليا من التكوين التحتي لذات الشاعر متعددة الطبقات، ثم يتحول العالي لصورة مغايرة: صاعد لبروج التحول حيث الفجيعة

حيث يساقط الرماد

حيث يستيقظ النشيج وينطفئ السندباد(19)

فالصعود الذي كان عاليا في السياق السابق، يكتسب هنا معنى الفجيعة ورماد الاحتراق والنشيج والانطفاء، وهي دلالة سلبية كدلالة الصواري المرتبطة بالرحيل والانقطاع عن المكان فتثير الحزن:

«غير أن الصواري/ نغم خارج القرار»

«غير أن الصواري وطن للدموع»(20)

ومن «العالي» و «المنخفض» تتولد ثنائية أخرى هي ثنائية: السلبي/ الإيجابي، فالمكان الذي كان سلبي الدلالة فيما سبق، يؤدي إلى الإيجابي في صورة استدعاء الإسراء والمعراج، فالإسراء التاريخي حركة أفقية تبدأ من مكة إلى القدس على صهوة البراق، والمعراج التاريخي حركة صاعدة، وقد حول الشاعر الحركتين إلى هجرة داخلية وصعود داخلي، إلى حركة تتصل بالأعماق وهذه الحركة تفضي إلى الإيجابي، وهو الإخصاب وميلاد المدينة مكتسبة في القوت نفسه بعدا دينيا:

وفي الليل صهوة المعراج

حيث تصاعد الخطى، ويصير الحلم لونا في سلم الأبراج

ويطول البحر القصير، وتهوي الروح في جاذبية الأمواج

علامة: «أعلو مع الهواء»

علامة: «لي فرس.. وها هو الإسراء»

علامة: من أول الزمان:

«من ساحر يأتي بلا دخان

من حجر يصير ياسمينة

يحبل صمت الأرض بالأغاني

وتولد المدينة»(21)

حيث قارب الشاعر بين حركة العالي في المعراج-الذي بدأ به قبل الإسراء في حركة عكسية وحركة المنخفض في الإسراء، فتلاقت حركة الصعود

والهبوط في توحد يحمل دلالة مغايرة، هي تخلق الحلم الشعري، وتتحقق النبوءة في الزمن الآخر بميلاد المدينة.

وتعود ثنائية: العالي/المنخفض، في دورة من دورات التحولات، بحيث يتوحدان-دون تأويل هذه المرة-في شكل معادل للقداسة وتداعياتها:

ينزل عيسى حانيا عليه

أخضر كالجمان

ينزل في المنارة البيضاء

في الجانب الأيمن من دمشق

ويقتل الشيطان

في الجانب الأيمن من دمشق(22)

وقد يفتتح الشاعر في لغة التضاد ميدانا جديدا، وذلك في الكشف اللغوي، فتتحرك الصورة بين الصيغة التقريرية، والصورة الرؤيا:

«يا حب، لا.. عفوك يا دمشق

لولاك لم أهبط إلى الأغوار

لم أهدم الأسوار»(23)

«لم أعرف النار التي تنادي، تضج في تاريخنا، تضيء

سفينة الكون الذي يجيء(23)

«أهبط في أغواري الزرقاء، في أرومة القرابة

أبحث عن بديل

أبحث عن بوابة الغربة»(24)

وفي هذا العالم الداخلي تتوازى حركة اللغة مع الانقطاع عن المكان فتكتسي غلائل جديدة غير تلك التي ألفتها في المعاجم وعلى أيدي الشعراء الخاوين، فتصبح اللغة معادلا شعريا مشحونة بطاقات الفعل، ولها قوة تثوير اللغة، فتشارك كعنصر مهم في بناء الوعي في الواقع الخارجي، بعد أن كانت في السابق مبارزة لغوية، واللغة الشعرية-بهذا المفهوم الجديد تخرج على أعرافها لتشارك في حركة لغة التضاد عبر ثنائية الهدم/ البناء، وهي الرؤيا التي تشكل جوهر المنظور الذي ينظر منه أدونيس إلى عوالم الشعر، متمثلا رسالة الشعراء من رسالة الأنبياء، فالهدم ليس للتخريب، وإنما هو من أجل البناء، وبهذا أيضا يكتسي ثوبا قدسيا، ويصير كالفعل

الثوري، ويتحد فيه السماوي بالأرضي، ويتخلق حلم الشاعر في الفردوس الأرضي المفقود:

قلت لك: استيقظ، رأيت الماء

طفلا يسوق الريح والحجار

وقلت: تحت الماء والثمار

تحت غشاء القمح

وسوسة تحلم أن تكون

أنشودة للجرح

في ملكوت الجوع والبكاء[25]

حتى إذا ما وصل الصقر/أدونيس، إلى الأندلس/وطن الشعر، وجد أرضه الجديدة وفردوسه الشعري الذي يبحث عنه:

ذات يوم، تصير القصائد بوابة المدينة

نحو أرض الغرابة

وتصير الغرابة

وطن الأنبياء

ذات يوم، تسير النجوم على الأرض مثل النساء[26]

وفي الحلم الذي يتحقق يتوحد المكان الذي كان في شكله متناقضا، وتختفي المسافات، «في الصحو أو في النوء/لا فرق إن دنوت أو نأيت/مملكتي في الضوء/والأرض باب البيت» (ص/1/500)، وعلى غرار التوحد الذي حدث في المكان، يحدث توحد في الزمان، فتتولد عندنا ثلاثية: الماضي/الحاضر المستقبل، والزمان في الشعر مرتبط بالمكان، ومن الصعب الفصل بينهما.

ومع أن صورة أدونيس شعرية تعتمد الرؤيا فإن نهاية القصيدة فيها رائحة خطابية، وكانت هذه الرائحة مسيطرة على شعراء المرحلة، ولكنها مع أدونيس لا تقلل من حركة الخيال التي جمعت بين النسق الدائري والنسق الخطي في المكان، فتبدأ من نقطة لتصل إلى أخرى، ووحدت بين السماوي والأرض، وبين الزمان والمكان، وبين الداخل والخارج، وألغت المسافة بين أطراف الزمان في ثلاثيته الميقاتية، موظفة التراث، مستعيرة بعض لبناتها من شعر عبد الرحمن الداخل.

وأخيرا.. فإن الشاعر-وقد اتخذ من «الداخل» قناعا تاريخيا-قد تبادل الظهور والاختفاء مع الشخصية التاريخية، ولم يصغ قناعه صياغة متجاوزة، فقد ذكرتنا الشخصية القناع-رغم تحولاتها-بقريش، وقبر الأخ، والدم النافر، والرحيل إلى الأندلس، والغربة في الأرض الجديدة، وأكثر من هذا سمعنا أبياتا من عبد الرحمن الداخل نفسه، فاستطعنا «أن نراقب تفاعلا بين صوتين وتوترا بين الداخل إلى أندلس التاريخ والداخل إلى أندلس الأعماق»(27).

وإذا كانت المدينة كحلم عند أدونيس حلما على المستوى الفردي، فهي عند حجازي حلم على المستوى القومي، تتوحد فيه الذات بالجماعة. وإذا كانت المدينة/الحلم عند أدونيس مدينة تقام وتنشأ، فهي عند حجازي مدينة تسقط وتنهار، وإذا كانت لدى الشاعر السوري/اللبناني تبرز رؤيا فنية حضارية بالدرجة الأولى، فهي بالدرجة الأولى تبرز الواقع السياسي لدى حجازي، وإذا كانت مسيرة أدونيس تبدأ من الواقع الأليم مع حركة التاريخ المدون والفني منتهية بالحلم الشعري، فمدينة حجازي معكوسة، تبدأ بالحلم وتفيق على الفاجعة، ومفتاح التمايز كله بين المدينتين في لحظة الرصد عند الشاعرين لاختلاف الموضوع في التجربتين، فأدونيس يقيم عالما فنيا حضاريا بديلا لواقع منهزم، وحجازي يرصد في لحظة اكتشاف صاعق انهيار المدينة/الحلم من خلال النكسة في عام 67، فانهيار الأندلس عنده معادل شعري لانهيار الواقع السياسي للأمة، ومن هنا يبرز تمايز آخر بين المدينتين، فمدينة الحلم لدى أدونيس بناء عملاق، ولكن حلم حجازي حلم هش.

المدينة/الحلم عند حجازي في قصيدته «مرثية العمر الجميل» وهي القصيدة التي جعل من عنوانها عنوانا لديوانه الرابع (ديوان أحمد عبد المعطي حجازي، من 546-558)،(*) وهي ذات مرحلتين رئيستين: مرحلة ما قبل الهزيمة، وهي مرحلة الحلم، ومرحلة ما بعد الهزيمة، مرحلة الانهيار، وبين المرحلتين تقف لحظة أو حالة اكتشاف، ومن خلال هذه الحالة تتجه حركة الخيال إلى الداخل فتنتزع الأصباغ التي تحدد بها ألوان الخارج من جديد على ضوء الفجيعة.

(*) والقصيدة في ديوان «مرثية العمر الجميل»، دار العودة، بيروت، 1973، من ص 90-103.

الترتيب المكاني لأجزاء القصيدة من الناحية الفنية يغري بأن تحتل المرحلة الأولى صدر القصيدة، ثم تأتي لحظة الكشف في منطقة الوسط فاصلا بين عالمين، وتحتل مرحلة الهزيمة نهاية القصيدة، والشاعر التزم بالوضع المكاني للمرحلتين الأولى والأخيرة، ولم يجعل حالة الكشف في الوسط، بل عومها على القصيدة كلها، ولم يسقط في الإغراء الذي أشرنا إليه لأنه تصور فني بسيط وساذج، فلحظة الكشف هي نقطة الانطلاق في تجربته، فمن الطبيعي أن تصحب العمل من أوله إلى آخره، وهذا ما حدث بالفعل، فبدأ قصيدته بجملة تقف القارئ بين عالمين، هي قوله: «هذه آخر الأرض»، وهي جملة تعني نهاية عالم وبداية عالم آخر.

منذ المقطع الأول يتوحد الشاعر بالبطل والحلم، ويتوحد الجميع بالمدن المفتوحة في صهيل الخيل المنتصرة، مدنا غير مسماة ولكنها تكثف الكون من خلال المتناهي في الصغر «البراعم»، حتى يصل الموكب إلى قرطبة:

إنني قد تبعتك من أول الحلم،
من أول اليأس حتى نهايته،
ووفيت الذماما
ورحلت وراءك من مستحيل إلى مستحيل
لم أكن أشتهي أن أرى لون عينيك،
أو أن أميط اللثاما
كنت أمشي وراء دمي،
فأرى مدنا تتلألأ مثل البراعم،
حيث يغيم المدى ويضيع الصهيل
والحصون تساقط حولي،
وأصرخ في الناس! يوم بيوم،
وقرطبة الملتقى والعناق

السير الذي تمثله الأفعال: تبعتك، رحلت، أمشي، يتحرك في مكان ممتد وأفقي، هذا في الوقائع الخارجية، وهو في الشعر يتحرك إلى الداخل: الحلم، اليأس، مستحيل، وراء دمي، وهذه الحركة التي يتحركها الخيال من الخارج إلى الداخل، توحد بين هذين العالمين، ويتخلق من هذا التوحد مدائن الحلم، مادامت الرحلة تنتهي إلى قرطبة الملتقى والعناق.

والمدينة/ الحلم في المقطع الثاني تبدو الأندلس فردوسا أرضيا، غاصا بمجموعة من الثنائيات، يتوحد فيه الداخل مع الخارج، والسماوي مع الأرضي، والمغلق مع المنفتح، كما تتوحد المتناقضات في الحلم:

كان بيتي بقرطبة،

والسماء بساط،

وقلبي إبريق خمر،

وبين يدي النجوم

فالبيت محل الألفة وموطن الذكريات منخفض، والسماء علوي منفتح، والنجوم علوي بهيج، وإبريق الخمر منغلق ولكن فيه هناءة القلب، والانغلاق فيه حماية، فالأمان والفرح والحماية والهناءة كلها تتوافر في هذا الفردوس، ولا يقتصر هذا الحلم على الشاعر وحده، بل هو مفهوم جماعي، حيث تتوحد ذات الشاعر مع الجماعة:

... كنت أغني، وكان القدامى

يملأون السماء رضا وابتساما

ويظهر البطل في المدينة/ الحلم، في المكان العالي، وهي نظرة الشاعر والجماعة إلى البطل قبل السقوط، حين كان الموكب يعبر صحراء السماوات على صهوة «مدينتنا» وكان الطريق يومئذ من القدس للقادسية، وهو طريق جد طويل، ومع ذلك فالبطل يحلق في العالي:

قلت لي:

كيف نمضي بغير دليل

قلت:

هاك المدينة تحتك،

فانظر وجوه سلاطينها الغابرين،

معلقة فوق أبوابها، واتق الله فينا

كنت أحلم حينئذ...

ومادامت «قرطبة الملتقى والعناق» فالألفة والهناءة تشمل الجميع، حتى إن الشكايا والمظالم تتحول في هذا السياق الحلم الجميل إلى قصائد مدح، لأن طلعة البطل ذات حضور وجاذبية، وتتمتع بمقدرة فائقة على الاستحواذ، والشاعر يلتقط هذه السمة المميزة في البطل، وهي سمة وقع في أسرها

حتى الذين كانوا يناوئون البطل من وراء ظهره:

كنت في قلعة من قلاع المدينة مُلقى سجينا
كنت أكتب مظلمة،
وأراقب موكبك الذهبي،
فتأخذني نشوة، وأمزق مظلمتي،
ثم أكتب فيك قصيدة!
آه يا سيدي!
كم عطشنا إلى زمن يأخذ القلب،
قلنا لك: اصنع كما تشتهي،
وأعد للمدينة لؤلؤة العدل،
لؤلؤة المستحيل الفريدة

«السجن» مغلق ذو طبيعة مظلمة وقاتلة، فهو ضد الحرية والحياة، ولكنه هنا في المدينة/الحلم، لا يشكل انقطاعا عن الحياة، بل فيه استمرارية المكان الهنيء، بحيث لا يفصل الإنسان عن الغناء، فالصورة ليست مجرد قبول بين متناقضين منفصلين في الخارج، ومحاولة التوفيق بينهما-كما هي الحال بين السماوي والأرضي-بل أكثر من ذلك، يتحول الشيء نفسه من النقيض إلى النقيض، من شكوى ومظلمة إلى قصيدة مدح، وهي منزلة أعمق من المصالحة بين نقيضين، تنتهي بالاستسلام المطلق للبطل مادامت الآمال معقودة عليه في استعادة الزمن المستلب، وإعادة لؤلؤة العدل الفريدة والمستحيلة للمدينة/الحلم.

وفي مرحلة السقوط ينهار الحلم، وتسقط رموزه، وبانهياره تفرغ الأشياء من دلالاتها التي تعرفنا عليها، فالمدينة تسقط، والنجم-رمز البطل-يهوي محترقا دون أن يضيء، وعند سقوط البطل وقف الشاعر المغني وحده بجانب البطل الصريح، فحمل جثمانه خوفا من أن تدوسه الخيول، متسللا به عبر المدينة إلى البحر، ليحلم هناك أمام المتناهي في الكبر:

تلك غرناطة سقطت!
ورأيتك تسقط دون جراح
كما يسقط النجم دون احتراق!
فحملتك بين يدي وهرولت،

أكرم أيامنا أن تدوي عليها الخيول
وتسللت عبر المدينة حتى وصلت إلى البحر،
كهلا يسير بجثة صاحبه،
في ختام السباق

حتى السماء-وهي العلو الذي كان متحدا بالسفل في زمن الحلم-تفرغ من معانيها، والمدينة-التي كانت بيت الألفة وملتقى العناق-تصبح وقد غرق أهلها، والوجود-الذي حول السجن في زمن الحلم إلى فرحة تواصل استمرارية طيبة بالمكان الأليف-أصبحت شرفاته مكانا لرؤية المدينة/ الحلم في سقوطها، ويتحول الشاعر-الذي كان في سياق الحلم مشاركا في الفعل، خلاقا وإيجابيا، إما قاتلا أو مقتولا-يتحول في زمن السقوط إلى دور سلبي تماما، حيث يقف موقف المتفرج والمدينة تنهار، كل شيء في الحياة يتحول من الفرح والهناءة إلى ضده:

والسماء خلاء،
وأهل المدينة غرقى يموتون تحت المجاعة
ويصيحون فوق المآذن:
إن الحوانيت مغلقة،
وصلاة الجماعة
باطلة، والفرنجة قادمة،
فالنجاء النجاء!
ووقفت على شرفات المدينة أشهدها،
وهي تشحب بين يدي كطفل،
ويختلط الرهج المتصاعد حول مساجدها
بالبكاء
وأنا العاشق المستحث قوافي من يوم أن ولدت،
واستدار على جيدها وسوسات القلادة
تهت فيها وضاع دليلي
يا ترى هل هو الموت؟
هل هو ميلادها الحق؟
من يستطيع الشهادة؟

أنا لا
لم أكن شاهدا أبدا
إنني قاتل أو قتيل!
مت عشرين موتا،
وأهلكت عشرين عمرا،
وآخيت روح الفصول تتواري عصوركم وأظل أغني لمن سوف يأتي،
فيتحد الكل فيه، وترجع قرطبة وتجوز
الشفاعة
صاح بي صائح: انج أنت!
ولكنني كنت في دم قرطبة أتمزق،
عبر المخاض الأليم

وفي هذا الجزء الأخير يعاني الشاعر عنصر الزمن، بعد أن عانى عنصر المكان في سقوط المدينة، لأنه كما سبق يصعب الفصل بين الزمان والمكان، فهو يموت عشرين ميتة، ويستهلك عشرين عمرا، ويؤاخي بين الفصول، لأنه شاعر يتمتع بالمقدرة على المؤاخاة بين الفصول، وتتواري عصور الآخرين العاطلين من موهبة الشعر، بينما الشاعر يستنبت المستحيل عمن سيأتي، إيمانا بالمستقبل، وهذا الآتي سيتحد فيه الكل كما توحد الكل في البطل السابق، وبذلك تعود قرطبة/الحلم، وتجوز الشفاعة، ويعتدل ميزان الكون الذي اختل.

وإذا كانت أول جملة في القصيدة، وهي «هذه آخر الأرض» قد حددت لحظة الكشف الصاعق بين عالمين: ما قبل النكسة، وما بعدها، فإن الربط بين العالمين في زمن السقوط يجيء في سطر شعري يتكرر:

كنت أضرب أوتار قيثارتي
باحثا عن قرارة صوت قديم

والصوت القديم الذي يبحث عنه الشاعر هو صوته في مرحلة الحلم، حين كان الشاعر متوحدا بالجماعة، يغني باسمها «أما كلمة قرارة، ففضلا عن ارتباطها بلحن القرار الذي يؤدى بدرجة صوت منخفضة في السلم الموسيقي، فإنها ترتبط كذلك بدلالة (المنخفض) في السياق الأول، وتعني المكان المنخفض الذي يندفع إليه الماء، ويستقر فيه، فيكون بيت الماء ومكان

الخصب، وتعني في الوقت نفسه الروضة المنخفضة، مما يثير تداعيات ترتبط بالأندلس، أو الفردوس الأرضي، حيث كان بيت الشاعر في زمن الحلم، آنا بقرطبة، وآنا آخر بغرناطة»[28].

وكما سبق كان الشاعر في مرحلة الحلم القومي مرتبطا بالبطل الذي يمثل حلم الجماعة، وهذا الارتباط وثيق إلى حد التوحد، وكان هذا الارتباط يقينا ثابتا وإيمانا لا حدود له بمفهوم البطولة الفردية، وفي مرحلة الانهيار والتصدع حدث تمزق بين الداخل والخارج، فلم يعد الإيمان مطلقا بالبطولة الفردية، وتزعزع اليقين الثابت، عبر مجموعة من التساؤلات، بعد أن باع المغني قيثارته وهرب من جديد إلى مدنه التاريخية في مكة ومحمد، فترة التخلق التاريخي:

بعت قيثارتي، ثم جزت المضيق
قاصدا مكة، والطريق
رائع، كنت وحدي وكانت بلادي دليلي
وكان محمد فوق المآذن يمسك طرف الهلال
وينير سبيلي
ويوقف خيل الفرنجة،
يمسخها شجرا أخضرا في التلال!
إنني أحلم الآن.
بيتي كان بغرناطة
بعت قيثارتي، واشتريت طعاما
ورحلت إلى بلد لست أدري اسمها،
جعت فيها
وانضممت لطائفة الفقراء بها،
واتخذت إماما

ومع أن الشاعر يلوذ بالمعجزة التي نزلت على النبي محمد بمكة غير أن تساؤلاته تحدث مداخلة بين البطل والمعجزة:

هل هو الوحي؟ أم أنه الرأي يا سيدي والمكيدة؟
هل أمرنا بأن نرفع السيف؟
أم نعطي الخد؟

هل نغضب الملك؟ أم نتفرق في الصحراء؟

والتساؤل الأول يكاد يكون بنصه مستعادا من التراث الديني، في أول معركة حربية خاضها المسلمون في غزوة بدر الكبرى، حين تساءل أحد الصحابة عن سر اختيار النبي صلى الله عليه وسلم للمكان الذي نزل فيه جيش المسلمين، عما إذا كان منزلا صادرا عن الوحي أو أنه الرأي والمكيدة؟ وأجاب الرسول يومها بأنه الرأي، فأشار الصحابي بمكان آخر، ونزل النبي القائد على مشورة الصحابي، وكان النصر، والإثارة التاريخية موفقة في زلزلة اليقين الثابت عن مفهوم البطولة الفردية، عززها الشاعر بتساؤلين آخرين يعمقان المعنى، وإن كان الحس اللغوي غير دقيق، فالاستفهام بـ «هل» يقتضي أن يكون معها «أو» ويكون الحرف «أم» مع الاستفهام بالهمزة، في حالة التسوية أو التخيير، إلا إذا قصد الشاعر الإضراب والسياق يسمح له بذلك في تجربته المعاصرة، ما لم يسمح للعبارة التراثية.

وكما حدث تصدع بين الداخل والخارج، وبين الشاعر والبطولة، حدث تغير في سمات المكان، فالمدينة تتلاشى كما يتلاشى الحلم، وليس في العنصر السماوي «الضباب» هناءته التي كان عليها في زمن الحلم، ولكنه عمل على تكثيف حس الغياب، بحيث يختفي فيه العالي «المآذن»، كما أن عنصر الخصب «المياه» بات قوة تدمير:

تلك غرناطة تختفي،
ويلف الضباب مآذنها،
وتغطي المياه سفائنها،

وماذا عن صوت الشاعر، الذي كان متوحدا بالجماعة والبطل، والذي ألح الشاعر على البحث عنه طوال مرحلة السقوط والانهيار؟ هل وجده أو فقده؟ يخبرنا الشاعر أنه قد انتهى إلى الإخفاق في محاولة الالتئام بالجماعة، ومادام الحلم القومي قد انهار، فقد أصبح صوته منفردا، ولم يعد مغني الجماعة:

وأعود إلى قدري ومصيري
من ترى يعلم الآن في أي أرض أموت؟
وفي أي أرض يكون نشوري؟
إنني ضائع في البلاد

ضائع بين تاريخي المستحيل وتاريخي المستعاد
حامل في دمي نكبتي
حامل خطئي وسقوطي

وتتأكد هذه الفردية، وهذا التمزق والانسلاخ عن الجماعة عبر التساؤل الأخير، هذا التساؤل عن مصير الشاعر المتحدث الفني باسم الجماعة، وهو تساؤل يحمل إجابته السلبية ضمنا:

هل ترى أتذكر صوتي القديم
فيبعثني الله من تحت هذا الرماد؟ أم أغيب كما غبت أنت
وتسقط غرناطة في المحيط؟

إن استدعاء الصوت القديم من الذاكرة جعل الصوت شاحبا وباهتا، كأنه رجع الصدى، وهذا الشحوب أفقده مقدرة الخلق والإبداع والبعث، فلن يوحد بين الداخل والخارج، ولن يلتئم فيه الفردي بالجماعي، ومادامت المدينة/الحلم تنهار، فسينهار تبعا لها كل شيء، لأنها الآصرة التي تربط الجميع. وأخيرا ... نتساءل: أكان تحول الشاعر من التوحد في الجماعة إلى الانفرادية والانعزال ذا دلالة واحدة، هي أنه جزء من حالة التمزق الذي أصاب المدينة/الحلم؟ أي أنه مفردة من مفردات التمزق الشامل وفقط؟ أم أن هناك دلالة أخرى يمكن العثور عليها إلى جانب هذا التصور؟ من جانبنا ... نرى أن انتهاء الصوت من مغني الجماعة إلى صوت انفرادي في حالة الغياب والضياع والسقوط، يترك المجال لاستنبات دلالة إيجابية، وإن كانت واهنة وشاحبة، تلك هي أن الشاعر شاء في نهاية القصيدة أن يكون منفردا في ضياعه، فربما استطاعت الجماعة أن تنهض من جديد، فالجماعة في المحنة أقوى من الفرد في المحنة.

وتجدر الإشارة إلى أن المدينة هنا تفقد كينونتها العمرانية المحددة، لتسبح فوق مفهوم الوطن، لأنه مفهوم أعم ومتجذر في أعماق التاريخ.

وأن مدينة الحلم إحدى المدن البدائل التي كان الشعراء يلجأون إليها فزعا من واقع المدينة الاجتماعي والسياسي، وقد كان مؤلما كما سبق، وبقي بعد مدينة المستقبل ومدينة الحلم أن تكتمل المدن البدائل في المدينة الأسطورية.

الهوامش

(1) انظر ألدو فان إيك: البارحة، اليوم، غدا (معنى المدينة، ص 90, 91).
(2) انظر، نفسه، الهامش التفصيلي لفكرة كريستوفر ألكسندر، ص192 , 193.
(3) فيكتور فركس: الإنسان التقني، ص 16.
(4) غيوم أبو لينير: الفكر الجديد، عن ر. م. ألبيريس: الاتجاهات الأدبية الحديثة، ترجمة جورج طرابيشي، ط الثانية 1980، ص 153.
(5) ر. م. ألبيريس: الاتجاهات الأدبية الحديثة ص 166.
(6) اعتدال عثمان: إضاءة النص، ص 10.
(7) اعتدال عثمان: إضاءة النص، ص 58 و 59.
(8) أدونيس: تحولات الصقر، الأعمال الشعرية الكاملة 1/483, 484.
(9) جميع الأبيات من قصيدة «أيام الصقر»: الأعمال الشعرية الكاملة من451-459.
(10) أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة، 1/ 470, 471.
(11) أدونيس: نفسه، 1/ 490.
(12) أدونيس: نفسه، 1/ 501.
(13) أدونيس: نفسه، 1/ 499.
(14) أدونيس: نفسه، 1/ 504، والبيت الأول يذكر بما تحدث به البلاغيون القدامى من أن كل قاف كجبل قاف، وقد أنحوا باللائمة على قول الشاعر:
وقبر حرب بمكان قفر
وليس قرب قبر حرب قبر
(15) اعتدال عثمان: إضاءة النص، ص 67 و 68.
(16) د. إحسان عباس: اتجاهات الشعر المعاصر، ص 105. ومن هذه القصيدة:
تبدت لنا وسط الرصافة نخلة
تناءت بأرض الغرب عن وطن النخل
فقلت: شبيهي في التغرب والنوى
وطول التنائي عن بني وعن أهلي
نشأت بأرض أنت فيها غريبة
فمثلك في الإقصاء والمنتأى مثلي
سقتك غوادي المزن في المنتأى الذي
يسح ويستمري السماكين بالوبل
وفي هذه الأبيات ودراستها، انظر، د. أحمد هيكل: الأدب الأندلسي... ص 103, 104.
(17) أدونيس: أيام الصقر: الأعمال الشعرية الكاملة، 1/459.
(18) أدونيس نفسه، 1/ 458.
(19) أدونيس نفسه، 1/ 455.

(20) أدونيس: تحولات الصقر، الأعمال الشعرية الكاملة، ا/ 465.

(21) أدونيس نفسه، ا/ 477, 478. وقد تعاملت عثمان مع الإسراء كحركة صاعدة، ومع المعراج في حركة هابطة، دون الإشارة إلى استعمال الشاعر المخالف للحركتين تاريخيا ومعجمياً، مما يشي بالفهم الخاطئ أن الإسراء صعود والمعراج هبوط، أنظرها في: إضاءة النص، ص62.

(22) أدونيس نفسه، ا/ 501.

(23) أدونيس نفسه، ا/ 470.

(24) أدونيس نفسه، ا/ 486.

(25) أدونيس نفسه، ا/ 499.

(26) أدونيس نفسه، ا/ 488.

(27) د. جابر عصفور: أقنعة الشعر المعاصر، مجلة «فصول» المجلد الأول، العدد الرابع، يوليو 1981، ص 126.

(28) اعتدال عثمان: إضاءة النص، ص 31.

-ثالثاً-
المدينة الأسطورية

ما الأسطورة؟

هل من الضروري أن يجيب البحث عن مثل هذا السؤال؟ وهل في استطاعة أحد أن يجيب عنه؟

في كتابه «اعترافات» قال «سنت أوغسطين»: «إنني أعرف جيدا ما هي بشرط ألا يسألني أحد عنها، ولكن إذا ما سئلت وأردت الجواب فسوف يعتريني التلكؤ» معتمدا على الخداع في مقولة (الزمن)، ومتنبئا بتورط كل من تحدثه نفسه أن يقدم تعريفا شاملا موجزا للأسطورة، فليس من العبث إذن أن يقول «فولتير»: «إنما يقوم بدراسة الأساطير الحمقى»[1]، وأي امرئ يبحث دراسة الأساطير «ينبغي أن يرتعد من معرفته المؤهلات الدقيقة التي يجب أن يوظفها في هذه المهمة»، كما يقول «راثفين»[2].

ونرى أن الأسطورة كالشعر، من الصعب-إن لم يكن مستحيلا الإدلاء بتعريف جامع مانع لأي منهما في سطور، وفي اعتقادنا أن جميع التعريفات الموضوعة الذين الفنين تنحو مناحي خاصة، ولا تكشف إلا عن رؤية صاحبها وعن المنظور الذي يطل به على عالم الشعر أو عالم الأسطورة، بحيث يضيء زاوية من زوايا الموضوع، ولكنه مفتاح يفتح فقط القفل الذي وضعه صاحبه على القضية، فلا يقدم غير البراهين التي اقتنع بها صاحبها، ولذا كثرت الحدود في عالمي الشعر والأسطورة، ولا يغني أي منها عن الآخر، ومن الخطأ والخطأ البين أن يدعي أحد بخطأ ما قدم غيره من الحدود، وأن الصواب مقصور على ما قدمه وحده، وإذا أردنا الاقتراب من الحد الشامل، فعلينا الاعتراف بأن ما قدمه هؤلاء وهؤلاء من محاولات لتحديد عالمي الشعر والأسطورة بمنزلة الحد الشامل، مادامت تشترك جميعها في إضاءة الجوانب المتعددة، وفي هذه الحال لن يكون الحد موجزا.

ومادامت الأسطورة-كالشعر-متمنعة على التعريف، فعلينا أن نتجاوز

ونتخطى هذه المنطقة الوعرة، ونفترض أن الأسطورة معروفة، وأن نبحث عن المدينة الأسطورية في البيئة الشعرية التي ندرسها، حيث تبين أنها تظهر في ثلاث صور، هي: المدينة المسحورة، والمدينة في الفن الشعبي، وأخيرا المدينة في الأسطورة التاريخية.

المدينة المسحورة:

نعت المدينة بهذه الصفة منتزع من الشعر نفسه، فإذا كان المسحورة هو الخارج على المألوف والواقع الذي ألفه الإنسان، فهو ما سنراه كذلك في هذه المدينة، فضلا عن أن الشعراء استخدموا الصفة نفسها، من واقع النفور والفرار من جحيم المدينة المعاصرة، ولذا كانت-مع الأنماط الرمزية الأخرى-مدينة رومانسية، لأنها في حقيقة الأمر بديل للمدينة الواقعية التي يعانون منها، إنها المدينة التي يصورها البياتي في «مراثي لوركا» [3] بقوله:

مدينة مسحورة

قامت على نهر من الفضة والليمون

لا يولد الإنسان في أبوابها الألف ولا يموت

يحيطها سور من الذهب

تحرسها من الرياح غابة الزيتون

فالبياتي يقدم صورة خيالية، يعمد فيها إلى خلق مدركات وهمية، تلتقي فيها عناصر الوهم والخيال بالحقيقة، وبدهي أن نهرا من الفضة والليمون، والأبواب الألف والسور الذهبي الذي يحيط بالمدينة ليس مما نراه أو نعرفه في الواقع، والشاعر نفسه يعترف بذلك في بيت سابق: «لم أرها ولم أزر بلادها البعيدة»، وهي المدينة التي صورها سعدي يوسف في قصيدة «المهاجر» من ديوانه «النجم والرماد» الصادر سنة 1960 م، يقول فيها:

ونود أن نمضي إلى مدن غريبة

ثلجية الطرقات، مزهرة الأغاني والمنائر

أبوابها صدف، وعتمتها ضفائر

مدن من البلور تجري في منازلها المعاصر [4]

ونفس الصفات نجدها عند أمل دنقل في «المزمور الثامن» من قصيدته «مزامير»:

وأرحل في مدن لم أزرها

شوارعها فضة
وبناياتها من خيوط الأشعة
ألقى التي واعدتني على ضفة النهر واقفة
وعلى كتفيها يحط اليمام الغريب[5]

ولأن هذه المدينة من عالم الوهم والخيال لم يشأ شعراؤنا أن يسموها، واكتفوا بهذه الصفات الحالمة، ومع ذلك فقد وردت مسماة عند بدر شاكر السياب، وذلك في قصيدته «إرم ذات العماد»، وهي المدينة التي وصفها القرآن الكريم في سورة «الفجر» بأنها «التي لم يخلق مثلها في البلاد»، وقد بناها شداد بن عاد، الذي ملك الدنيا، ودانت له ملوكها، وقد سمع بذكر الجنة وصفاتها، ودعته نفسه إلى بناء مثلها، فيما روى وهب بن منبه[6] (34-114هـ = 654-732 م)، من أن شدادا خرج في طلب إبله الضالة، فوقع على مدينة في فلوات عدن، لها بابان عظيمان مرصعان بالياقوت الأحمر، وبها قصور، في كل قصر غرف فوقها غرف من الذهب والفضة وأحجار اللؤلؤ والياقوت، وأبواب القصور كمصاريع المدينة متقابلة ومفروشة كلها باللؤلؤ وبنادق المسك والزعفران، في أزقتها أشجار مثمرة تجري تحتها أنهار يجري ماؤها في قنوات من فضة، فقال شداد في نفسه: هذه هي الجنة، وحمل منها ما استطاع، وعاد إلى اليمن. ولما سمع معاوية بن أبي سفيان بحديث وهب أرسل إليه وسمع منه وصف المدينة، ثم أرسل إلى كعب الأحبار (000-32 هـ = 000-652 م). فأيد هذا كلام وهب، وقدم تفصيلا لبناء مدينة إرم بناء أسطوريا، وحين خرج شداد يريدها في ثلاثمائة ألف من حرسه وشاكريته ومواليه، وأصبح على مرحلة منها. جاءت صيحة من السماء، فمات هو وأصحابه أجمعين، ومات كل من كان بالمدينة من الفعلة والصناع والقهارمة، وساخت المدينة في الأرض، فلم يدخلها بعد ذلك أحد غير عبد الله بن قلابة، وكان كعب قد أشار إلى أنه لا يدخلها غير عبد الله هذا[7].

من هذه الصفات الخيالية ندرك أن المدينة المسحورة عند شعرائنا كانت تمتاح صفاتها من مثل هذا المصدر، وأن مدن الشعراء كانت أقل بكثير في أسطوريتها من إرم ذات العماد، وأن بدر شاكر السياب لم يكن البادئ في العثور عليها، حينما وصفها بقوله:

لم أدر إلا أنني أمالني السحر

إلى جدار قلعة بيضاء من حجر
كأنما الأقمار منذ ألف ألف عام
كانت له الطلاء
كأنما النجوم في المساء سلن عليه ثم فاض حوله الظلام[8]

إن صورة القلعة خليط من الواقع (من حجر)، واللا واقع (الطلاء من الأقطار والنجوم السائلة بطانة تحت الظلام)، ولا يفوتنا أن ننبه إلى أن «إرم» في قصيدة السياب أسطورية بالمعنى الشامل، فهي مسحورة بالقدر الذي اقتطفناه، فلكلورية ثم أسطورية بالمعنى التاريخي، على ما سنبينه في حينه، والشعراء ليسوا مفصلين على أقدار البحث، وعلينا أن نرصدهم حسبما نراهم، وأن نفصل لهم على أقدارهم، وألا نحشرهم فيما فصله لهم سلفا . والمدينة المسحورة تتكرر مع أمل دنقل بصفاتها المادية اللاعقلانية، حيث «شعاع القبة الملساء يغلي» في المرايا الثمينة، وقد بلغت أسطورية القصر أبعد من ملك سليمان وهو في أوج سلطته:

لم يكن يملك هذا القصر ذا المليون باب
قيل مكتوب على جدرانه الماسية الزرقاء..
أحلام شباب
قيل في الساحة نافورة خلد
وعلى الباب نقوش أثرية[9]

ويلاحظ على هذه المدينة المسحورة بالإضافة إلى أنها مزيج من الواقعي واللاواقعي، أنها ذات صبغة مادية على العموم، تهتم بالبناء: القصور، القبة، القلعة، كما تذكر الشوارع والجدران، وأبوابها متعددة: ألف عند البياتي، ومليون باب عند «أمل دنقل» والألف والمليون مبالغات مادية أقرب إلى اللغة الأسطورية، حتى إن الأقمار وصلت المليون في مدينة السياب، وتلعب المعادن والجواهر الكريمة دورها في المدينة السحرية: الفضة والذهب، ثم هي مدينة مغيبة، والغياب يجيء من شكلين: الشكل الأول أن الشعراء لم يدخلوها، وإن دخلوها عبر الحلم، وقد صرح البياتي بأنه لم يرها ولم يزر بلادها البعيدة، وكذلك أمل في «مزامير»، وأبدى سعدي يوسف رغبته في المضي «إلى مدن غريبة»، وجاء وصف المدينة السحرية عند السياب على لسان جده، ورؤية الجد لها من خلال الحلم، ومثله أمل دنقل في «حكاية المدينة

الفضية»،، وكلا الشاعرين أفاق من حلمه الوردي الجميل على فقدان المدينة المسحورة، فأمل دنقل انتهى إلى الخروج هاربا من كابوس الموت الذي كان ينتظره في الصباح، متسللا من الباب الخلفي بعد أن قبل الحراس منه رشوة، على ألا يعود، وخرج لمواجهة المدينة/الواقع:

يا طريق التل حيث القبة الزرقاء... خلفي
حيث مازالت على جنبيك آلاف النفايات..
لسكان المدينة:
الكلاب الوالغة
وزجاجات الخمور الفارغة
وأنا.. أحمل أقدامي الحزينة[10]

ولكن مدينة السياب فرت من يديه أو من يدي جده، ذلك أنه لم يدم الطرق على بابها، واستسلم للنعاس، فانتهت قصيدته بهذه الحسرة:

إرم...
في خاطري من ذكرها ألم
حلم صباي ضاع... آه ضاع حين تم
وعمري انقضى[11]

وسعدي يوسف، بعد أن بنى المدينة المسحورة، رفض أن يدخلها، وفضل البقاء في مدينة الواقع/ بغداد، ليناضل في ثورية شريفة:

يا أيها الطير المهاجر
أتظن أن البحر والآفاق والحلم المغامر
ومدائن البلور.. يجهلها سواك؟
أتظننا نحن الذين نشق في حمى الخنادق
دربا إلى شيراز، نخشى أن نغامر؟
إنا لنحلم بالأغاني والمعاصر
ومدائن البلور.. لكن... لن نهاجر
إنا سنبقى في الخنادق
حرسا أماميا.. سنحلم في الخنادق
وعلى مفارقنا نجوم ظهيرة، وسماء شاعر
ولتسقط الثورية الشماء إن لم تشتعل خطوات ثائر[12]

ورفض سعدي الارتحال إلى المدينة المسحورة وشاية بهذه المدينة اللاواقعية، وهذا من جانبه تأب على الدخول في غيبوبة الأحلام والسحر، وتفضيل لليقظة والوعي داخل إطار النضال، فالانسحاب منهما تدمير للوطن، وهي ظاهرة صحية تتنافى مع حالة الاستسلام التي سقط فيها السياب من رفض مطلق ساعده عليه سقوطه في آلام مرضه المبرح، وإن كانت صحة سعدي النفسية مؤداة بلغة خطابية نابية عن الصورة الشعرية.

ويجدر التنبيه إلى أن بعض القصائد في المدينة المسحورة، تضرب أبعادها في الأنماط الرمزية الأخرى للمدينة، غير أننا اقتصرنا من هذه القصائد على ما يحدد السمة الفارقة بينها وبين ما عداها، فهي مدينة تتشكل من عناصر مادية غالبا، ولكنها في تضامها تشكل بناء لا واقعيا، بعيدا عن الحلم والأسطورة كما عرفت في الآداب العالمية.

والملاحظ أن المدينة المسحورة-مع أنها مغيبة وضائعة-تعبر عن تضايق الشاعر في اتجاهين: اتجاه المكان/المدينة الواقعية التي يعانيها الشاعر، واتجاه الزمن الذي يسيطر على الشاعر ويضيق عليه الخناق، وأحيانا تتحد الثورتان على المدينة والزمن بحيث يتعذر الفصل بينهما، وهذا المعنى ينسر مع الأنماط الرمزية المختلفة للمدينة

المدينة والأدب الشعبي (الفلكلور):

في «إرم ذات العماد» للسياب، يوظف الشاعر الأدب الشعبي في عمله الفني، فقبل أن يبدأ القصيدة يقدم لها بعقيدة شعبية حول هذه المدينة: «حين أهلك الله قوم عاد اختفت إرم، وظلت تطوف، وهي مستورة في الأرض، لا يراها إنسان إلا مرة في كل أربعين عاما، وسعيد من انفتح له بابها»(13) وهي إطلالة شعبية قبل البداية، ثم إن البداية نفسها تمهيد من واقع النبع الذي يستقي منه السياب رموزه في هذه المرحلة، وهذا النبع هو: الطفولة والقرية، وهما زمان ومكان وثيقا الصلة بالأدب الشعبي، يفرع إليهما الشاعر هربا من جحيم زمانه ومكانه في ثورته عليهما، تبدأ القصيدة برسم صورة شعبية صادقة ومألوفة:

من خلل الدخان من سيكاره

من خلل الدخان

من قدح الشاي وقد نشّر-وهو يلتوي-إزاره

ليحجب الزمان والمكان

حدثنا جد أبي فقال: «يا صغار

مقامرا كنت مع الزمان

نقودي الأسماك، لا الفضة والنضار

والورق الشباك والوهار

ويبرز التضايق من عنصري الزمان والمكان هكذا منذ البداية، فحجب الزمان والمكان تقوم به أبخرة الشاي بالتعاون مع دخان السيجارة، في رحلة المقامرة مع الزمان، واقتضت هذه المغامرة بالتداعي أسطورتين شعبيتين، أولاهما عنتر وعبلة، عبر رحلة عنتر الشهيرة في البحث عن مهر عبلة من النوق التي لا توجد في غير حوزة النعمان، وما في هذه الرحلة من المغامرة والمخاطرة بحياته:

..... يا وقع حوافر على الدروب

في عالم النعاس، ذاك عنتر يجوب

دجى الصحارى، إن حي عبلة المزار

وحكاية عنترة معروفة في الأدب العربي، ولكنها موجودة في الأدب الشعبي، وقد اختار الشاعر الاسم الشعبي للرمز التراثي (عنتر) كما تنطقها العامة في حكاياتها، فنقلها من تراث الفصحى إلى التراث الشعبي، وإذا كان السياب يوظف من «عنتر» ملمح المغامرة، فالتداعي يجلب السندباد في مغامراته المعروفة ضمن «ألف ليلة وليلة» ويعتصر الشاعر جوهر السندباد-كما اعتصر عنتر-وفي عصارة الرمزين يكثف الزمان والمكان، فيداخل به الأزمنة والأمكنة، من ربط الماضي بالحاضر، ليحسم المحتوى ويبلور الموقف الذهني، يدخل السندباد باسمه صريحا في صيغة تشبيه، مندمجا في عنتر، وكلاهما مندمج في الشاعر:

أسرت ألف خطوة؟ أسرت ألف ميل؟

لم أدر إلا أنني أمالني السحر

إلى جدار قلعة بيضاء من حجر

وسرت حول سورها الطويل

أعد بالخطى مداه «مثل سندباد

يسير حول بيضة الرخ ولا يكاد

يعود حيث ابتدأ[14]

حتى تغيب الشمس غطى نورها سواد

حتى إذا ما رفع الطرف رأى... وما رأى؟»

حتى بلغت في الجدار موضع العماد

ومادامت القضية قضية كشف، فالسور والجدار لدى الراوي يصنعان حائلا دون القلعة النورانية التي هي جوهر الحياة وبيضة الرخ، وهذا هو تداخل الأمكنة في الرموز، وفي انطفاء نور الشمس أو حجبها تداخل للأزمنة يحجب الرؤية، وذلك يستتبع تداخل السندباد في الراوي، حيث تلاشى فيه.

وفي «المدينة الفضية» يوظف أمل دنقل «موتيفة» شهرزاد، عبر حلم أسطوري، يتوسل به إلى دخول المدينة المستحيلة وصنمه المعبود، بعد أن فشل في دخولها من خلال اليقظة والوعي، حيث تنبثق من الحلم مركبة وعليها «بدر البدور»-إحدى بطلات شهرزاد-وفي حماها ورعايتها يدخل المدينة-التي أشرنا إليها في المدينة المسحورة-وتمنحه ليلة من ليالي ألف ليلة، حيث تتحول في الحلم إلى شهرزاد ويتحول الشاعر إلى شهريار:

هتفت بيه: «شهريار»

- «شهر زادي: اسكبي شهد الرحيق المتواصل

ثم قصي من حكاياك الجديدة

من زمان لم أعد أسمع أشياء جديدة

اسردي..»

- لبيك يا مولاي.. قالوا..

ويفيق الشاعر في الصباح الذي أدرك شهرزاد، على كابوس الواقع الأليم:

شفة ثلجية في جبهتي تسري.. ملحة

«قد أتى الصبح... فقم»

شدني السياف من أشهى حلم

حاملا أمر الأميرة

- «أنا يا مسرور معشوق الأميرة

ليلة واحدة تفضي بدم؟!

يا ترى من كان فينا شهريار؟!
أنا يا مسرور....»
(مسرور على الباب: رخام)

وقد استخدم أمل دنقل رمزه الأسطوري في القصيدة استخداما طرديا، وآخر عكسيا، الأول يتضح في استقلال شهرزاد في دلالتها التي عرفت بها-تاريخيا-كراوية للقصص والحكايات أمام شهريار الملك، الذي يستخدم هو الآخر كما عرف عنه ملكا مستمعا ومستمتعا بشهرزاد وحكاياها، حتى يدركهما الصباح، وكذلك استخدام «مسرور» السياف باسمه ووظيفته التاريخية الأسطورية، وهذه الرموز الثلاثة تقوم بطرف المفارقة الأول في تجربة الشاعر، وطرفها الآخر هو الشاعر نفسه، الذي تسلل من خلل الرموز واحتل مكان شهريار في ليلة الحلم الأسطورية، وهذا الاستخدام الطردي هو الاستخدام الشائع في التعامل مع الرموز.

ولكن الشاعر يعود-مستغلا لغة الحلم أيضا-فيستخدم الرمز استخداما عكسيا، بتحويله شهرزاد من مأمورة إلى آمرة، وتحويل شهريار-الذي حل الشاعر محله-إلى محكوم عليه بالإعدام، وهو عكس ما عرف عن الشخصيتين في التراث، أي أن الرمزين تبادلا المواقع في التجربة المعاصرة، ويهدف الشاعر من وراء هذا التحويل، إلى قلب الموازين في الوقت الحاضر، والقضاء على الأحلام التي تراود الشباب، والمفارقة الرهيبة بين اللافتة المكتوبة على باب المدينة: «أحلام الشباب» وما انتهى إليه الأمر من مصير فاجع، والشاعر كان عليما بالمفارقة التي تمت في الشخصية بتساؤله الكاشف-والذي يخرج به من عالم الحلم-«يا ترى من كان فينا شهريار؟»، وفنيا يوفق الشاعر حين مرر التحويلات والتبادل في المواقع عبر الحلم، فطبيعة الإخراج في الحلم تسمح بالتحول من النقيض إلى النقيض دونما سبب معقول، ويكون الشاعر قد رصد انهيار المثل في الواقع بلغة اللامعقول، إشارة إلى التناقضات التي لا يجد العقل لها سببا معقولا[15].

وقد وردت «موتيفة» ألف ليلة وليلة عند البياتي في قصيدتين هما: «قصيدتان إلى نادية»[16] في ديوانه الثامن «النار والكلمات»، والقصيدة الثانية: «شيء من ألف ليلة»[17] في ديوانه: «الموت في الحياة» وهو ديوانه الثاني عشر. القصيدة الأولى من جزأين لكل منهما عنوان: مصباح علاء

الدين، الأب الشاعر، العنوان الأول من أبطال ألف ليلة وليلة، ويتحد الشاعر بهذا الرمز مستغلا الطاقة الأسطورية لمصباح الشخصية التراثية، كي يحقق بواسطته هدفه الذي يتمناه ويسعى إليه في الوصول إلى جزائر المرجان، المعادل أو الموازي للثراء الشعري البكر، و«نادية» هي صغيرته، ومن خلالها يقوم بحلم يقظة ارتدادي إلى طفولته الممتزجة بعلاء الدين، ومن خلال استرجاعه لعالم الطفولة، يدرك أن رحلته عنها كانت انسحابا من عالمي البكارة والخصوبة، ولكنه ألمح إلى أن إبحاره كان لا إراديا، إذ إن الرياح هي التي جرفته:

صغيرتي: نادية
رأيت في سماء عينيك، رأيت الله والإنسان
وجدت: مصباح علاء الدين، والجزائر المرجان
قلت لشعري: كن! فلبى عبده، وكان
طفولتي رأيتها تبحر في عينيك، في شراع هذا الأبد السكران
أبحرت، فالرياح لا تنتظر الربان
أبحرت، فالوداع يا سماء عينيها، ويا طفولة الإنسان
غدا بمصباح علاء الدين من جزائر المرجان
أعود يا صغيرتي إليك بالأزهار، من نهاية البستان

هذا هو حلمه في رحلة العمر، وهو يحمل معه سماوات طفولته الإنسانية، على أمل أن يعود مزودا بالذخائر والكنوز من مدن العالم التي توهم أنها جزائر المرجان، فماذا وجد؟ وبم عاد؟ هذا ما يقوله الجزء الثاني من القصيدة:

في مدن العالم، في بيوتها، في العلب السردين
في وحشة الغروب، في الخريف، في زماننا الحزين
في الساعة الخامسة العشرين،
رأيته. يدوس فوق ظله، يدق في ضلوعه إسفين
يمنح للجياع والباكين
ربيعه الأسود، فيض حبه الدفين
يسكت جوع نسره، بمضغ من قلبه، ويكتم الأنين
يموت والإصرار في عيونه

في الساعة الخامسة والعشرين[18]

إن إبحار علاء الدين/ البياتي، مع ما يتمتع به من مقدرة سحرية مستمدة من طاقة المصباح عجزت أن تخلق من واقع المدن في العالم المعاصر وطنا شعريا يصلح للشاعر، فعاد من الرحلة بخيبة أمل، وباستخدام الشاعر للرمز التراثي استخداما طرديا، مصرحا في عمله الفني بطرفي المعادلة، ومحتفظا لكل طرف باستقلاله، خلق الشاعر مفارقة بين مفهوم الرمز في العطاء والخصب قام به الجزء الأول من القصيدة، وبين الواقع المجدب في تجربته المعاصرة، كما هو الشائع.

والقصيدة الثانية: «شيء من ألف ليلة»، مكونة من ثلاثة مقاطع بأرقام دون عناوين، ينتهي كل مقطع بعبارة تراثية من «موتيفة»ألف ليلة وليلة، وهذه العبارة هي: «وأدرك الصباح شهرزاد»، وكأن كل مقطع مساو ليلة من ليالي شهرزاد التي تنتهي بنفس العبارة، وتكون هذه العبارة رباطا تراثيا يسلك المقاطع الثلاثة بالموضوع الموحد، ولكن ذلك لا يكفي، وإلا كان رباطا ظاهريا من الخارج، بل يقتضي أن يكون في كل مقطع ينتهي بهذه الجملة عنصر أسطوري حتى يحسن أن تكون الجملة له خاتمة، فماذا يكمن في هذه المقاطع من التصوير الأسطوري؟

في المقطع الأول نلتقي بالبطل/ الشاعر، وقد اتخذ شكل البطل الأسطوري، وذلك عبر الحصان المجنح، مسافرا إلى المدينة المغيبة، القاطنة في «جبل الخرافة»:

أطير كل ليلة على جوادي الأسود المجنح المسحور
إلى بلاد لم تزوريها، ولم تنتظري وحيدة في بابها المهجور
أحمل ناري ورمادي نحو سفح جبل الخرافة[19]
ألتف في عباءة النجوم

وفي نفس المقطع يعود الشاعر إلى استغلال «مصباح علاء الدين» من جديد، وكأنه لم يفرغ من استنفاد إمكانات الرمز، حيث يضيء له المصباح طريقه للمدينة الأسطورية على جبل الخرافة، مكررا نفس الموضوع الذي سبق، وإن تغيرت ألفاظه مع إضافة أساطير أخرى كحدائق بابل المعلقة، التي لم يجد فيها غير الأطلال:

على جوادي الأسود المسحور

أحمل مصباح علاء الدين

أرقى به لبابل

مغنيا وساحر

أبحث في جنانها المعلقة

عن زهرة زرقاء

عن كلمات كاهن المعبد فوق حائط البكاء

ولا أرى غير عواميد الضياء ورصيف الشاعر المهجور

وسائل يلتف في أسماله مقرور

يطرق باب البلد المهجور

لقد تمخضت رحلة البحث عن المدينة المستحيلة، فالشاعر عبثا يستنطق الأساطير والخرافات لأنها لا تجيب، فيعود من رحلته كئيبا، ولكنه يظهر معاصرا، حيث «الجريدة» اليومية، و «المذياع»، وكلاهما يقوم بدور الخواء في المدينة الواقعية، التي ذهب يبحث عن بديل لها:

أسقط من فوق جواد الموت

ومن سريري، ميتا في البيت

وفي يدي الجريدة

قديمة جديدة

يضحك جاري ساخرا، ويسكت المذياع

ويدرك الصباح شهرزاد

فسكوت المذياع يتساوى مع نطقه، والجريدة القديمة الجديدة، تكرر نفسها، فهي تعيد الذي قالته وليس فيها من جديد، فهي تتساوق مع استنطاق الخرافة عبثا، ولعل العبارة التي أخذها من ت. س. إليوت بنصها «الرجال الجوف» تتعامل مع رموزه في هذا المقطع.

ولأن التعامل الناجح مع الرمز التراثي يقتضي أن يوائم الشاعر بين الرمز والواقع المعاصر، من حيث الظهور والاختفاء، قد وفق الشاعر في المواءمة كما سبق في المقطع الأول، ونراه في المقطع الثاني يستغرق في الصورة المعاصرة، ناعيا صورة الشاعر المنافق، الذي فقد قداسة الرسالة، وأصبح كالمهرج، يلفق ويتلون كالحرباء، متخذا لكل سلطة لبوسها، هذا الشاعر الذي واكب العصور المختلفة، وتعج به المدن الحديثة:

رأيته في مدن الأسمنت والأصفار والحديد
داعية ومخبرا وكاتبا
وراقصا على الحبال لاعبا
طردته فعاد
نفخت في عيونه الرماد
وأدرك الصباح شهرزاد

ولم يظهر في هذا المقطع من «موتيفة» ألف ليلة وليلة غير «الملك السعيد» والجملة الختامية، وهما رباط واه، يجعل القارئ يتساءل: لماذا يندرج هذا المقطع تحت العنوان؟ ذلك أن الرمز ضمر ضمورا شديدا، بحيث لا يقدر على معادلة التوازي بين الواقع والتراث.

وعلى طريقة البياتي في تعميق الصورة أو توضيحها كلما تقدم خطوة للأمام يضيف في المقطع الثالث عنصرا جديدا يتمتع بقدرته على الكشف وتعرف المجهول، ذلك هو رمز السندباد، كما عرف في رحلاته السبع التراثية في حكايات شهرزاد، ولكنه في هذا المقطع عاد سندبادا معاصرا في اكتشاف العالم الجديد (القارة الجديدة):

القارة الجديدة، اكتشفتها أمام وجه الموت
في آخر الدنيا، أمام البيت
كان على شطآنها مركب سندباد
يشعل في رايته الهواء
محملا بالبرق والرعود
وبالنبوءات وبالوعود

وهنا نجد السندباد يتضام مع مصباح علاء الدين في ارتياد المجهول، ولكن الكشف الجديد للعالم الجديد يتمخض كسائر الاكتشافات عن استنطاق الموات، وتذهب بشارة الميلاد عبثا، ويأتي البياتي بأسطورة «إرم ذات العماد» التي بدأها السياب، والبياتي يأتي بها معادلا مكانيا للعالم الجديد الذي كان يعد بالميلاد، ومن اللافت للأنظار أن البياتي تعامل مع «إرم» بنفس الشكل والنتيجة لدى السياب فهو عندما رآها استسلم للنوم- كما استسلم جد السياب في الحلم-، والفارق بين الشاعرين أن السياب حين فقدها غرق في بحر الأحزان كعادته، وترك للأجيال القادمة مهمة

الكشف عما يمكن أن يتمخض عنه المستقبل من بروق ورعود ونبوءات وبشارة ميلاد، ولكن البياتي ظل منتظرا عودة الغائب، أو الذي يأتي ولا يأتي، وهذه المرة سيخرج المخلص من مدينة «دمشق»-وهي رمز للمدينة المتمناة وهذه بارقة أمل، فارقة بين الشاعرين:

أمد سلما من الأصوات

لإرم العماد

وعندما اكتشفتها فاجأني الرقاد

فنمت تحت السور

مرتجفا مقرور

ألفا من السنين أو تزيد

تحت ركام الورق الميت والجليد

انتظر «الغائب» من دمشق

يأتي على جواده تحت حراب البرق

مكتسحا ركام هذا القبر

ومشعلا نيرانه في القفر

وهذه الومضة الفارقة بين البياتي والسياب، لم تور غير إيماضة في الحلم، وينتكس الشاعر بعدها ويرتمي في أحضان الموت، كما يبدو من خلال اللفظ:

وعندما استيقظت تحت السور

سقطت من فوق سريري ميتا مقرور

وأدرك الصباح شهرزاد

وإذا وقفنا عند الانتكاسة نكون قد ظلمنا الشاعر وفهمناه خطأ، ذلك أن الموت هنا ليس عدميا كالذي نراه عند السياب، أو المتشائمين عموما، ولكنه موت فلسفي، يجب أن يفهم من خلال فلسفة البياتي في هذه المرحلة من حياته الفنية، وقد قدم لنا الشاعر بنفسه تصوره لهذه الفلسفة في «تجربتي الشعرية»، قال: «إنني لست حيا بقدر ما أرحل، أي بقدر ما أموت، بل أنا حي بقدر ما لا أرحل، أي بقدر ما أولد، والسفر هنا، لا يعني الموت فقط، وإنما يعني الميلاد أيضا، فالموت والميلاد في مثل هذه الحالة أشبه بقناعين لوجه واحد، وهو وجه الإنسان المتمرد الثوري الذي يقف بتحد

وشموخ أمام قدره: في المنفى والملكوت»[20].

أما أن توجد مدينة للسندباد، فهذا شيء يثلج صدر الباحث، لأن مثل هذه المدينة نص في «موتيفة» شهرزاد، و «مدينة السندباد» قصيدة لبدر شاكر السياب في ديوانه «أنشودة المطر» (ص 150-159)، والقصيدة من خمسة مقاطع، وهي من ألفها إلى يائها ثورة على المدينة المعاصرة، ونعي على جحيم الحياة فيها، وتكاد هذه المدينة تكون مسماة، حيث يجري فيها نهر الفرات، فهي بغداد إذن، ولم يمنع الشاعر من التصريح بذلك إلا خوفه من أن يلحقه أذى النظام أكثر مما لحقه.

والسياب في ثورته على المدينة/ بغداد، يحشد من الرموز والأساطير ما تنوء به القصيدة، وهذا الحشد ليعين الشاعر على التهويل وتضخيم الرؤى، على ما عرف عنه، وثورته امتداد لخطه النافر من المدينة، مستعيدا أحلام القرية وعالمها البريء (ثنائية: القرية/ المدينة)، وتصبح المدينة في القصيدة:

.... مدينة الخطاة،

مدينة الحبال والدماء والخمور

مدينة الرصاص والصخور

أمس أزيح عن مداها فارس النحاس،

أمس أزيح فارس الحجر،

فران في سمائها النعاس

إن المدينة المعاصرة التي رأيناها في القصيدة هي بغداد التي كانت مهد السندباد، ومسرح مغامراته، هي مدينته في الزمن الغابر والعصور الخوالي، بغداد الرشيد وشهرزاد في عصورها الذهبية، والسياب في تعامله مع رمز السندباد، لم يذكر إلا طرفا واحدا هو التجربة المعاصرة وأغفل الطرف الآخر وهو الرمز، بحيث لم يذكر في العنوان، وصب كل سهامه على المدينة المعاصرة، بإبراز دلالتها المناقضة لدلالة الرمز في التراث، وحين أضمر السياب دلالة الرمز التراثية، ترك للقارئ مهمة إبداع الملامح التراثية للرمز، عن طريق المقارنة بالملامح النقيض، وهذا، كما أشرنا من قبل، استخدام عكسي، وهو أقوم وأنضج فنيا، مع كثرة ما أخفق السياب فنيا في تعامله مع الرموز.

المدينة الأسطورية

التحاما بالتراث، وتأثرا بالتقدم الذي أنجزته الآداب العالمية، ولاسيما «إليوت» في قصيدته الذائعة الصيت «الأرض الخراب»، انطلق شعراؤنا المعاصرون إلى الموروث الإنساني من الأساطير، يبحثون في الماضي عن بديل لجفاف الواقع.

وإذا كان اللاشعور الفردي-كما يفهم من فرويد-يقف بالدرجة الأولى وراء المدينة/الحلم، فإن اللاشعور الجماعي يقف وراء المدينة/ الأسطورة، واللاشعور الجماعي هو الاستدراك الذي أضافه تلاميذ فرويد، وهو-كما وضحه أكبر تلاميذه (يونج)-رواسب من آلاف السنين-باقية في النفس على شكل أساطير وخرافات، يتجسد فيها الموقف النفسي والأزلي للإنسان، إزاء الطبيعة والأحداث الجارية، وانتقلت إلينا هذه الآثار مجتمعة فيما يسمى باللاشعور الجماعي، كمستودع تتوارثه الأجيال.

ولتوضيح فكرة «اللاشعور الجماعي» نقول:

استعاض «يونج» عن اللاوعي الشخصي عند فرويد، بتشييد بناية من طابقين، العلوي منها يقع تحت أعتاب الوعي، وهو اللاوعي الشخصي، وهو وعاء المكبوحات، يتفق في ذلك التلميذ مع أستاذه، وفي الطابق الثاني، تحت هذا اللاوعي الشخصي، على عمق أكبر يقع «اللاوعي الجماعي»، ويتمثل في سقطات اللسان، واختبار تداعي الكلمات واكتناه الرموز، لأنه لم يكبح مطلقا، وهذا اللاوعي الجماعي عام ومتشابه في كل الناس، يؤلف قاعدة نفسية ذات طبيعة «فوق شخصية»، دائمة الحضور في كل منا، وأطلق عليه «يونج» اسم «الأنماط الأولية»، وهي التي تصنع الصور النمطية المألوفة في الأساطير والأحلام والأدب، صور شائعة منذ أقدم العصور.

وتمييز «يونج» بين الأنماط الأولية، والصور النمطية، يمنع الخلط الذي يقع فيه نقاد الأدب في التمييز بينهما، فالنمط الأولي ليس تعبيرا مرادفا للفكرة الموروثة، بل هو نمط موروث في أداء الوظيفة، يشبه الطريقة الفطرية في خروج الفرخ من البيضة، فالذي يواجهنا في الأسطورة والأدب إن هو إلا الصور النمطية، وهي لم نرثها بيولوجيا في بنية خلايا أدمغتنا، والذي نرثه هو القابلية على رسم تلك الصور، فلا وجود لأفكار فطرية، بل توجد إمكانات فطرية لتحديد المعالم حتى لإجراء التخيلات.

وقد فتحت بحوث «يونج» أبواب حقل من الظواهر النفسية هي الرحم الذي أنجب بالأسطورة هذه النفس الجماعية، ولذا كانت الأسطورة القديمة ذات أثر علاجي في الذين آمنوا بها، إذ تفسر للكائن البشري الحائر ما يجري في لاوعيه وما يبقيه متماسكا، وعندما يتحقق نمط أولي في موقف نشعر فجأة بالانعتاق والجذل، وتستولي علينا قوة عارمة، وفي لحظات كهذه لا نكون أفرادا، بل أجناسا، يتردد فينا صوت البشرية كلها، والذي قدمه «يونج» إلى الأدباء بالأنماط الأولية، أكثر مما قدمه فرويد، فهي تضم من الانفعالات أوسع مما في النظرية الجنسية الضيقة، يقول «يونج:< «إن المتكلم بالصور البدائية يتكلم بألف صوت»[*]، وأقرب التعبيرات لهذه المعاني، أن الأسطورة صوفية جماعية، فلا بدع-والحال كذلك-أن يعتبر «ميكو» أن «هومر» عمل من إنتاج الشعب كله، وأخيرا، تقول «جين هاريسون:<«إن الأسطورة قطعة من حياة الروح، تفكير الشعب الحلمي، مثلما أن الحلم أسطورة الفرد»[21].

وهكذا يكون «اللاشعور الجماعي» جماع التجربة الإنسانية، منحدرة إلينا من أسلافنا البدائيين، وانعطاف الشاعر إليه فلأنه لغة مشتركة للنفس البشرية، والأسطورة بهذا الاعتبار مجمع للرموز ومجلاها معا، إذ الأسطورة لم تركز الفكرة في مجموعة من الصور المرتبطة، يستخلص القارئ نتائجها الأخيرة، عند وصوله إلى مشارف ما لا يقال، هناك على ضفاف الكلمات قبل وقوعها في هوة الصمت، إذ إن الاكتمال يعني العدم، وهنا يتسرب حضور الشاعر، ويتخلل كلية الوجود بمقدرة فائقة تنطوي على صراع المتناقضات في الحياة، التي تتمثل في: الموت/ الحياة، الجدب/ الخصب، الحركة/ السكون، الذكر/ الأنثى، الخير/ الشر، الملاك/ الشيطان، المثال/ الواقع[22].

وإذا كان الوجود ينطوي على لغة التضاد، فالإنسان ينطوي هو الآخر على ثنائية التضاد، وهي ثنائية مصاحبة له، وبها يلمس المتناقضات في الأشياء فتتحول إلى حضور ذي أطراف متناقضة في كون متميز، تنطق فيه الحقيقة لغة الرمز، وينطق الرمز لغة الأسطورة، وتنطق الأسطورة بسر

(*) ننبه إلى أن «البطل ذو الألف وجه» عنوان كتاب لـ «جوزيف كامل» 1949، وانظر راثقين: الأسطورة، ص 214.

الخلق الشعري الأعظم، فتهيئ للحقيقة أو الواقع تأويلا أو تفسيرا له نفاذه السحري، يستجيب بحرارة لأعمق مشاعر الإنسان بحيث ينحل التناقض، وتتجاوب المستويات المتدابرة في ثنائيات داخل أداء شعري لأسطورة.

ولا يمكن أن تتناغم المتناقضات إلا في «حالة غسقية من الوعي الشعري، وأعني حالة يمتزج فيها الوعي باللاوعي، امتزاج النور بالظلمة في الغسق، أو حالا يمتزج فيه العقل مع الخيال، وينصهر فيه الواقع مع الأسطورة، لتصبح الأسطورة واقعا، والواقع أسطورة، فينفجر الخيال الشعري باطشا بالمنطق العقلي، خالقا لنفسه منطقا مغايرا يتجاوز فيه العقل نفسه، إذ يتجاوز حدوده الثابتة»[23].

كما أن للأسطورة جانبا له أهميته القصوى في الانتصار على الزمن، ويتضح من أفكار «يونج»-ومعه «الياد»-في علاقة الزمن بالأسطورة، أن الأسطورة خروج من التاريخ-الذي تقع أحداثه في خط متسلسل لا عودة فيه-إلى الوقائع الأساسية بطريقة تكشف عن بنيتها العميقة الدائمة في الحياة والكائنات، والإنسان الحديث-وهو في الأساس تاريخي-يحتاج إلى خلق الأساطير، ويعتمد عليها في إعطاء معنى لوجوده، ويقاوم الحتمية التاريخية من خلالها ويتجاوزها، لذلك يحول المدن والأحداث والأشياء وحتى الأحلام، إلى أساطير لها وظيفة مشتركة هي إيقاف عجلة الزمن، والفنان الكبير-كما يقول «الياد»-يعيد صنع العالم عندما يحاول رؤيته كما لو لم يكن هناك زمن ولا تاريخ، وبهذا يكاد يشبه الإنسان البدائي، ويرى «توماس مان» أن الأسطورة أساس الحياة وهيكل الوجود اللازمني، والصيغة المقدسة التي تنساب فيها الحياة وراء اللاشعور، ويوم يكتسب الإنسان عادة النظر إلى الحياة بطريقة أسطورية نموذجية، فإن قدراته الفنية تتسع، وتقوى ملكاته على التلقي والإحساس، فإذا كانت الأسطورة في تاريخ الإنسانية مرحلة بدائية مبكرة، فهي في حياة الفرد المبدع مرحلة ناضجة ومتأخرة[24].

والزمن في هذه الحالة لا يكون متعينا-وكذلك المكان-بل هو زمن مطلق، زمن التحول والصيرورة، وقد نقول إنه زمن الحضور، ولكنه حضور بالمعنى الصوفي، الذي يتحقق فيه حضور القلب بالحق ولا يتأتى إلا عند الغيبة عن الخلق، فندخل في زمن كزمن الحلم، تتحد فيه ثلاثية الزمن: الماضي/

الحاضر/ المستقبل، زمن خاص يتعالى فوق قانون الزمن الميقاتي.

وسنعالج مدينة الأسطورة من خلال ما نجازف ونسميه «الأسطورة المحورية» ونضع منذ البداية حدا لما نتصوره حول هذا المصطلح، الذي نراه يتجسد في شكلين: الشكل الأول أن تكون أسطورة واحدة محورا فكريا وشعريا لدى شاعر واحد، تراوده من حين لآخر، بحيث تشكل ملمحا من ملامح تجربته الشاملة، فنراها تظهر عنده في صور متعددة، ومثال لهذا الشكل الأول أسطورة السندباد، كما تتضح عند مكتشف هذا الرمز في شعرنا العربي المعاصر، وهو صلاح عبد الصبور.

والشكل الثاني «للأسطورة المحورية» أن تكون أسطورة واحدة من بين الأساطير قد تجمع عليها عدد من الشعراء، وتناولوها كل منهم بلغته الخاصة، وتكون الأسطورة قد استقطبت الشعراء، لأنها تلبي حاجة ماسة في مجتمع الشعراء الآني، ومن جانبنا سنقتصر هنا على الشكل الأخير.

وفي دراستنا للأسطورة المحورية في شقها الثاني، سنتوسع في مفهومها، بحيث نأخذ «تيمة» الأسطورة المحورية منطلقا، حتى تشمل بعض الأساطير التي تتلاقى مع الأسطورة في هذه «التيمة»، مادامت القضية التي تعالجها الأسطورة ذات جوهر واحد، ونستطيع بعد ذلك أن نقول... إن أسطورتنا المحورية هي أسطورة «تموز» أو «أدونيس» من خلال عمودها الفقري في «الجدب والخصب»، ومن هذه التيمة ستنضم إليها أسطورة أخرى هي أسطورة «إيزيس وأوزيريس»، كما يمكن أن يلحق بهما رمز «المسيح»، لأن البعث بعد الموت لغة مشتركة في الرموز مما يوحد بينها في الجوهر.

والسياب متأثر بإليوت في استخدام الأسطورة، ولكنه استعملها بشكل بدائي، يعني مباشرة وأولية ومهمة في نفس الوقت، فقد كان رائدا، ومشغولا في هذه المرحلة بقضايا عامة ويريد أن تصل معانيه إلى قرائه من أقصر الطرق، وليس به حاجة للرموز المغلقة الباطنية يزجيها للقلة، بل كان يقيم بيارقه كبيرة صريحة، في هذه الفترة، حتى أواخر عام 1960، التي جمع فيها ديوانه «أنشودة المطر» كانت قضاياه العامة جارفة.. احتجاج وغضب على ما يحدث في بغداد والعالم العربي، وغضبه في معظمه صريح دون مواربة، إذ كان يعاني من ملاحقة السلطات لفكره، وهذه الملاحقة جعلته

يوارب شيئا فشيئا حتى دخل منطقة الشعر، شمولا أكبر، واستبطانا لعاطفة كاسحة، فقد انعطف منذ أواسط الخمسينيات-أي بعد إقلاعه عن النشاط الحزبي-«إلى رموزه الأسطورية، والتي تحتضنها جميعا لديه أسطورة تموز..... والشاعر في هذه التموزيات تيلورية شخصية مأساوية تتكلم بصوت هو في الغالب أكثر من صوت البطل بمفرده: إنه صوت المدينة، أو صوت الأمة، هذا القناع الجديد ييسر له تصعيدا للغضب والاحتجاج، وتصعيدا كذلك للتفجع.....»[25].

منذ القصيدة الثانية من ديوان «أنشودة المطر» وهي بعنوان «مرحى غيلان»[26] تنبثق من كلمة «بابا» على لسان ابنه كل الرؤى الأسطورية:

جيكور من شفتيك تولد، من دمائك في دمائي
فتحيل أعمدة المدينة
أشجار توت في الربيع، ومن شوارعها الحزينة
تتفجر الأنهار، أسمع من شوارعها الحزينة
ورد البراعم وهو يكبر أو يمص ندى الصباح
والنسغ في الشجرات يهمس، والسنابل في الرياح
تعد الرحى بطعامهن، كأن أوردة السماء
تتنفس الدم في عروقي والكواكب في دمائي
يا ظلي الممتد حين أموت، يا ميلاد عمري من جديد:
الأرض (..........)
عشتار فيها دون بعل
والموت يركض في شوارعها ويهتف: يا نيام
هبوا، فقد ولد الظلام
وأنا المسيح، أنا السلام
والنار تصرخ: يا ورود تفتحي، ولد الربيع
وأنا الفرات، ويا شموع
رشي ضريح البعل بالدم والهباب، وبالشحوب

وهنا تكون أسطورة «تموز» بابلية/ فينيقية/ كنعانية، والملمح الكنعاني فيها آت من استخدام «بعل» فهو سيد الأرض والمطر، وعدوه عندهم البحر الهائج أو «اليم»-في لغة الكنعانيين إله البحر، أما «موت» فهو اسم إله الفناء

في فكرهم، ومن المعروف أن الفينيقيين ورثة الكنعانيين في الألف الأولى قبل الميلاد[26]، والذين يحبون أن يربطوا فن السياب بمراحله السياسية يمكن لهم أن يفيدوا من هذا الخليط، فإذا كان السياب وقتئذ مرتبطا بحركة القوميين السوريين في إحياء «الهلال الخصيب» فإن «بعل» يرضي هذه النزعة ولاشك، وقد يكون ذلك صحيحا، ولكن السياب وحد بين «تموز» و «بعل» و «المسيح» كرموز تاريخية، ومزجها بأسطورته الإبداعية، التي خلقها من «جيكور» و«بويب»، قرية الشاعر ونهرها، إلى ما هو أعم «الفرات»، ثم اتحد الشاعر نفسه بكل هذه الرموز، فاستدعى من التراث ما يضيء مدينته العقيم ويخصبها، وإذا عرفنا أنه أضاف إلى هذه الرموز رمزا آخر هو«سيزيف» أفدنا أن الشاعر يحشد في قصيدة واحدة ما تنوء به، وكان يكفيه منها رمز واحد، وهذا عيب أكثر ما يتجسد في السياب، وإن كان لا يقتصر عليه.

وفي القصيدة التي تليها مباشرة «أغنية في شهر آب»[27] نرى «تموز» يموت، ومع موته تكون «الظلماء نقالة إسعاف سوداء/ وكأن الليل قطيع نساء/ كحل وعباءات سود/ الليل خباء/ الليل نهار مسدود» و«الظلماء نقالة موتى سائقها أعمى»، هكذا بموت «تموز» تصبح الحياة في المدينة، وينقطع المذياع عن الأغاني. والسياب في «مرثية الآلهة» (ص 41-45) لا يكاد يتعرّف «تموز» في صورته الشعرية العادلة، ففي سياق حملته الثائرة على المدينة جرف على طريق ثورته كل رموزها كافرا بالإنسان كفرا مطلقا، فلم يميز بين آلهة المدينة المعاصرة ورمز «تموز»، حتى رأينا إله الخصب والنماء-كما استعمله الشعراء وعلى رأسهم السياب-يتساوى مع الأنصاب:

فتموز مثل اللات، والرعد ما رمى

بغير الذي تطوى عليه الأضالع

فهل فقد الشاعر إيمانه بالحياة؟ أو هو الصراع النفسي الذي جعله يتأرجح بين الأمل تارة واليأس المطبق تارة أخرى؟ وأيا كان الأمر فعلى الشاعر أن تطرد رموزه بشكل ألا يتناقض، وعليه في لحظات اليأس أن يبحث عن رمز آخر معادل يحمل مضمونه في هذه اللحظات.

والمسيح في «مرثية جيكور» (93-98) يتعاون مع مجموعة من الرموز: عربية وأجنبية ويكون دور المسيح-مع نظائره-إقامة مظلة واقعية لجيكور

في أيامها السعيدة المولية، وهي مظلة واهية لم تحم جماليات جيكور مما أحدق بها من حضارات آلية تقودها المدينة، ولكن الشاعر يفرد للمسيح قصيدة، وقد تغني عن كل صوره المنتشرة في شعر الشاعر تلك هي قصيدة: «المسيح بعد الصلب» (145-149 أنشودة المطر) وفيها يتحدث المسيح أو الشاعر على لسان المسيح، ويظهر دور التضحية والفداء ثمنا للبعث، أي أن الموت بذرة للحياة، وبعث المدينة وقف على دماء المخلص، الذي لا يموت بالصلب:

بعدما أنزلوني، سمعت الرياح
في نواح طويل تسف النخيل
والخطى وهي تنأى. إذن فالجراح
والصليب الذي سمروني عليه طوال الأصيل
لم تمتني. وأنصتُ: كان العويل
يعبر السهل بيني وبين المدينة
مثل حبل يشد السفينة
وهي تهوي إلى القاع. كان النواح
مثل خيط من النور بين الصباح
والدجى، في سماء الشتاء الحزينة
ثم تغفو عل ما تحس المدينة

وفي المقطع الثاني يتحول المسيح إلى دورة حياة كاملة، تمتد إلى النبات، والجبال، وجيكور-المقابل للمدينة-والشمس، والحبوب، والماء، أي أن المسيح تحول إلى حيوات عديدة بمسرى دمائه في الكائنات، فالموت قد طهره من ظلمته الطينية، وأطلق العنان لقوى الحياة الكامنة، التي تشعبت:

مت كي يؤكل الخبز باسمي، لكي يزرعوني مع الموسم،
كم حياة سأحيا: ففي كل حفرة
صرت مستقبلا صرت بذرة
صرت جيلا من الناس، في كل قلب دمي
قطرة منه أو بعض قطرة

وفي المقطع الثالث يرتعد «يهوذا» من شدة الفزع حين رأى المسيح يعود للحياة، وكان قد ظن موته إلى الأبد،-ويهوذا رمز مضاد في حياة المدينة لرمز المسيح-، ولأنه ضد المدينة وبعثها، فإنه يجمع الجنود للقضاء على

المسيح من جديد، وذلك في المقطع الرابع، وتتغير الموسيقى في هذا المقطع، إلى إيقاع «المتدارك»، وهو سريع الإيقاع، لتكون صورة صوتية تتلاءم فيها الموسيقى مع تلاحق أقدام الجنود في البحث عن المسيح، الذي يعود إلى قبره متماوتا، فالناس سيكذبون زعم يهوذا ورفاقه بقصة عودته للحياة، ويعود في المقطع الخامس إلى هدوء القبر مستعيدا هدوء الموسيقى التي كانت تسري في القصيدة عامة.

وفي المقطع السادس فاجأ الجند القبر، ويجسد الشاعر هجومهم بسرب من الطيور الجائعة تفاجئ النخلة المثمرة في قرية مقفرة، والمقطع السابع يتابع زخم الهجوم عليه، وصولة الجند، فيحتمي أمام بنادقهم بعيون شعبه، ويجني ثمرة التضحية والفداء، ومن هنا يأخذ الموت شكله الجديد في ثنائية: الصغير/ الكبير، فهو صغير لأنه موت فرد، وكبير لأنه حياة شعب، وإعادة الحياة لمن مات من جديد، ويسجل المقطع الأخير مشهد الميلاد الكبير للمدينة:

بعد أن سمروني، وألقيت عيني نحو المدينة
كدت لا أعرف السهل والسور والمقبرة:
كان شيء، مدى ما ترى العين، كالغابة المزهرة
كان في كل مرمى، صليب وأم حزينة
قدس الرب!: هذا مخاض المدينة

وقد يخفى وجه الربط بين رمز المسيح هنا ورمز «تموز» حيث ترتبط، صورة البعث في الحياة بموت المسيح على حين يكون بعث الحياة بعودة «تموز» من الموت إلى العالم العلوي، والربط بين الرمزين غير بعيد، فالمسيح يعود مبثوثا ومتفرقا بعد موته لإخصاب الحياة، فيلتقي مع «تموز»، ومن جهة أخرى يجب علينا أن نتذكر طقوس البعث في أسطورة «تموز»، حيث كان عتاده في مراسيم احتفالاتهم يقدمون فدائيين وضحايا على مذبح الإله المعبود رب الخصب والنماء، وأحيانا يكون هؤلاء من أبناء الملوك كشرف عظيم وتضحيات غالية لإلههم، حتى يرضى عنهم، ويجود لهم بالعطاء.

وتعد قصيدة «سربروس في بابل» (168-171) تكرارا لقصائده في هذا الاتجاه، المضمون هو هو، والثورة على المدينة هي هي، والتكنيك لا يكاد

يتغير فيه شيء، والأسئلة المتلاحقة تعيد ما سبق في القصيدتين، النهاية متفقة مع «المسيح بعد الصلب» تفاؤل يتسم بالخطابية والمباشرة، مما يخفف السوداوية المطلقة في «مدينة السندباد» ولكن الشاعر في «سربروس في بابل» يقتصر على رمز أسطوري واحد، بدلا من الحشد الذي تعوده فيما سبق من قصائده، فتأتي قصيدته أكثر إحكاما، ومع ذلك فرمزه الأسطوري، وهو «تموز» لم يؤخذ من مصدر واحد بل هو خليط، فمنذ البداية نرى «سربروس» وهو حارس مملكة الموت، حيث يقوم عرش «برسفون» في الأساطير اليونانية، وهذه الإلهة هي إلهة الربيع التي اختطفها إله الموت، وهذا ما علق به الشاعر في هامش القصيدة، وهو تعريف يحتاج إلى مزيد من الضبط-فيما يخص «برسفون» فهي ابنة الإلهة «ديمترا» من «زوس» واختطفها «هادس» إله العالم السفلي، وهي تقطف الزهور، وبحثت عنها أمها تسعة أيام وتسع ليال، إلى أن دلها على مكانها إله الشمس «هيلوس»، فغضبت الأم من زوجها-لأنه كان قد وعد بها إله الموت دون علم الأم-، وغادرت الأولمب، وكفت عن تزويد الأرض بالخصب، وخاف «زوس» على مصير الأرض، فأرسل «هرمس» إلى العالم السفلي، وجرت تسوية تقضي بأن تبقى «برسفون» ثلث السنة تحت الأرض، وثلثيها فوق الأرض مع أمها[28]، ولكنها على كل حال رمز لحبة القمح التي تبقى مدة تحت التراب ثم تظهر.

فحينما يقول السياب:

ليعو سربروس في الدروب

وينبش التراب عن إلهنا الدفين

تموزنا الطعين

أواه لو يفيق

إلهنا الفتيّ، لو يبرعم الحقول

فإنه يخلط بين الأسطورتين خلطا غير مقبول فنيا في التعامل مع الرموز التراثية، لأن «سربروس» لو نبش في التراب لا ينبش عن «تموز» بل عن «برسفون» لأنها المشار إليها في الأسطورة، إذ إن خصم «تموز» إنما هو غريمه في حب «عشتار» أو «عشتاروت» كما سبق، وهذا غير استخراج «التيمة» من الأسطورة، فالتيمة ليست في الخروج على أبطال الأسطورة، أو جعل الأبطال يتبادلون المواقع مع نظرائهم في الأساطير الأخرى المتفقة

في «التيمة»، ولكن المسموح به للشاعر أن يجعل «التيمة» منتزعة من عدة أساطير تتفق في مقولة واحدة، دون أن يبادل بين شخوصها، والشاعر في النص الأخير من القصيدة عاد إلى مالا يجوز له حيث خلط بين «عشتار» التي ذكرها بالاسم، و «إيزيس» التي ذكرها بالصفات والأفعال:

وأقبلت إلهة الحصاد

رفيقة الزهور والمياه والطيوب

«عشتار» ربة الشمال والجنوب

تسير في السهول والوهاد

تسير في الدروب

تلقط منها لحم «تموز» إذا انتثر

تلمه في سلة كأنه الثمر

لكن «سربروس» بابل-الجحيم

يخب في الدروب خلفها، ويركض

يمزق النعال في أقدامها، يعضعض

سيقانها اللدان، ينهش اليدين أو يمزق الرداء

فعشتار إلهة الحصاد حقا، ولكن «إيزيس» هي التي سارت في السهول والوهاد، والدروب لتسأل عن «أوزيريس» وليس عن «تموز»، والذي كان يدور خلفها ليبعثر ما جمعته من لحم الميت، هو أخوها ملك مصر، وليس «سربروس»، كما أن عشتار لم تتمتع بصفة «ربة الشمال والجنوب» بل «إيزيس» هي التي في مملكة الوجهين: القبلي والبحري.

وربما كان هدف السياب خلق أسطورة جديدة، هي «توليفة» من هذه الأساطير التي تتلاقى في «تيمة» واحدة، وإذا صح أن هذا ما يقصد إليه، وهو ما نؤيده، إذ لا تخفى عليه خيوط الأساطير وهو المغرم بها إلى حد الشغف، إذا صح ذلك منه فلا نتفق معه إلا في الحدود التي ذكرناها سلفا.

وهنا نشير إلى ظاهرة في اتجاه الشعراء إلى الأساطير، هذه الظاهرة هي الانصراف عن الأسطورة المصرية «إيزيس»، في حين أنها ليست أقل من أخواتها في «التيمة» بل ربما تفوقها في شكل التضحيات التي قدمتها الزوجة في البحث عن جثة زوجها دون كلل، مما يكشف عن طابع الوفاء الأسي بشكل ملحوظ، ومع ذلك لم تحظ بما حظيت به مثيلاتها، ولاسيما

الإغريقية، ولا نريد اتهام الشعراء بالإقليمية، لأن التراث ملك عالمي، وليس حكرا على شعب بعينه، وإلا اعترض علينا بأن هناك شعراء من مصر، وهم كذلك منفعلون بشكل عام بغير الأسطورة المصرية.

وربما كان السبب في انتشار الأسطورة الإغريقية أكثر من غيرها-وهذا الاتجاه ليس خاصا بالشعر، بل يمس علوما أخرى من الفنون، والفلسفة-أن هذه الأساطير الإغريقية امتنعت عن محاسبة متناوليها بمنطق الحلال والحرام، «فقد تخلت آلهة اليونان منذ عصر مبكر عن قدسية (التابو)، أو اللامساس فيما يحرم ذكره أو مسه أو تعديله، وأصبح في إمكان المستخدم لها ولما يتصل بها وبرعاياها من أحداث، أن يزيد أو ينقص أو يفسر، كما يخيل له، وحسب قناعاته وقيمه. ولذا فإن تكن المقدسات الكلاسيكية قد خسرت مكانتها الدينية المطلقة، فقد كسبت نفوذا واسعا على الأذهان وثقة بأنها أداة تجمع بين المرونة والجلال، لإضفاء الحياة على المعاني»(29).

وأسهم الشاعر علي أحمد سعيد، الملقب بأدونيس، في «تيمة» الخصب والنماء، بإضافة أسطورة أخرى، هي «الفينيق»، وهو طائر بحجم النسر، له عرف وهاج، وثرعلة ذهبية، وذنب أبيض موخوط ببضع أرياش حمراء، وعيناه براقتان كالنجوم، والمهم في هذا الطائر أنه إذا شعر بدنو أجله، بنى عشه من غصون، يضمخها بالطيب، ويعرض العش لحرارة الشمس فيلتهب، ويحرق نفسه فيه حيا، ويتكون من رماده شرنقة يخرج منها «فينيكس» جديد، يحمل بقايا أبيه إلى هيكل الشمس،. كما جاء في الموسوعات الغربية عن هذا الطائر المعروف عندهم جيدا(30).

وله نظير أسطوري آخر، هو «العنقاء» الطائر المصري الأصل، وكان المصريون يتصورونه على هيئة «لقلق» ولكن اليونان والرومان تصوروه طاووسا أو نسرا، ومما قيل عنه، أنه يعود إلى مصر كل خمسمائة سنة أو ألف وأربعمائة وواحد وستين عاما-وهما رقمان لهما علاقة بالتنجيم-ينشئ عشه، ثم يموت، ومن جثته تخرج عنقاء جديدة، ويقال إنه يحرق نفسه في عشه، ومن رماده يخرج ولده، وقد أصبحت العنقاء رمزا للبعث، ولذلك نقشت صورها على التوابيت ولوحات الفسيفساء الرومانية، وضربت على النقود(31).

والأسطورة بهذا المعنى، سادت قبل المسيحية رمزا للخلود، وفي عصر المسيحية الأول رمزا للقيامة والبعث، واستمرت بهذا الرمز في معالجة

مشكلة الإنسان في مجتمع المدينة، من فراغ وغربة ورماد، وما تعج به المدينة من صور الموت، وتضع الحلول للمدينة المعاصرة، في التخلق من أنقاض الحضارات السابقة.

والشاعر أدونيس في قصيدة «البعث والرماد»[32] يتلبس بالفينيق، مضحيا بنفسه على مذبح مماثل له، حيث يجيء الفينيق في المقطع الأول غير مصرح باسمه، بل يجيء بصفاته:

يقال فيه طائر موله بموته

وقيل باسم كده الجديد، باسم بعثه، يحترق

والشمس من رماده والأفق

ولكنه في بداية المقطع الثاني «نشيد الغربة» يواجهنا بالفينيق في حريقه، وينكب عليه الشاعر بالتساؤلات المصاحبة لحال الاحتراق، وكأن الفينيق مدرك لما يفعل-وهو كذلك في الأسطورة-، ثم ينتقل ملتحما بالرمز إلى حديث الغربة الحضارية، التي تجمع بين الشارع والرمز، تتكرر كما تكررت التساؤلات، ثم يتحدث عن أمه التي هجرها مكرها، وعن أبيه الذي علمه الحب للجميع-وحب الجميع ملمح يجمعه بالرمز-حيث تتوحد ثنائية: الأنا/ الآخر، فمن أجل الآخرين يهدم ويبني:

غربتك التي تميت-يا فينيق-غربتي

أزحت عن وجودي الركام والفراغ والدجى

هدمت باب سجني الكبير

هدمته بلهفتي إلى السوى-بحبي العظيم

ويأتي المسيح باسمه في صورة جزئية، متحدا بالفينيق، وهو صورة وإن جاءت على شكل تشبيه إلا أنها ليست تشبيها تقليديا يتلمس فيها وجه الشبه المألوف بين طرفين:

للموت-يا فينيق-في شبابنا

للموت في حياتنا

بيادر، منابع، لها المسيح ضفتان، والصليب جبل وكرمة

وفي آخر المقطع نرى شبح «تموز» المتوحد بالفينيق والمسيح:

يا حاضن الربيع واللهب

يا طيري الوديع كالتعب

يا رائد الطريق

حيث يأتي تشبيه الوداعة بالتعب على منهج الشاعر الذي يعز على الشرح، كما أن عملية التوحد بين الشاعر والرمز التي وحدت ثنائية: الأنا/ الآخر، وحدت كذلك ثنائية: العالي/ المنخفض، ففي المقطع الرابع (ترتيلة البعث) يخاطب الفينيق في سفره للزمن/ الغد، في موعد:

به تصير خالقا، به تصير طينة

تتحد السماء فيك والثرى

وفي نفس الجزء الأول من المقطع الرابع يتحد الفينيق بتموز، وتموز يأتي لا باسمه، ولكن بما يخلفه من آثار في صنعة الحياة:

فينيق ولتبدأ بك الحرائق

لتبدأ الشقائق

لتبدأ الحياة

فشقائق النعمان ملمح تموزي على ما سبق، كما أن الحرائق من ملامح الفينيق، وكلا الملمحين يشارك في صنعة الحياة، وتتكرر هذه العبارات في المقطع دون أن تتقدم بالقصيدة خطوة إلى أمام، وليس أكثر من إبراز الملمح الرئيس في الأسطورة وهو الإبداع أو التجدد. ثم يأتي بعد ذلك «تموز» باسمه وصفته هذه المرة، ممارسا فعله البطولي متمددا في القصيدة، وكأنه أزاح الفينيق لفترة، كي يؤكد وجوده في الحقول والأنهار حيث جرى دمه في نهر «أدونيس» ولونه بحمرته، كما يعتقد السوريون، ومع هذه الصورة التموزية المتمددة فإن الفينيق يظل منها على استحياء، حيث نرى السبب في تلون مياه النهر بالحمرة ليس للدم الذي سال فيه فقط، وإنما لأنه «نهر شرر»، كما أن تموز «تخبئه الطيور في عشاشها» وهي صورة تجمع بين الرمزين «الفينيق» و«تموز»، وما عدا هذه الإطلالة المستحية فالصورة كلها تموزية:

تموز مثل حمل-مع الربيع طافر

مع الزهور والحقول والجداول النجمية العاشقة المياه

تموز نهر شرر تغوص في قراره السماء

تموز غصن كرمة تخبئه الطيور في عشاشها

تموز كالإله

البطل استدار صوب خصمه
تموز يستدير نحو خصمه: أحشاؤه نابعة شقائقا
ووجهه غمائم، حدائق من المطر
ودمه، هادمه جرى سواقيا صغيرة تجمعت وكبرت وأصبحت نهر
ولا يزال جاريا-ليس بعيدا من هنا-أحمر يخطف البصر

والشاعر في تعامله مع الرمز، سواء كان الفينيق، أو تموز، أو المسيح، يجعل من «التيمة» إضاءة لعالمه الحضاري الذي يتوخاه، وليس لبعد سياسي أو اجتماعي كما فعل السياب، وفرق آخر، هو أن أدونيس آت بالرمز من الماضي في رحلة عبور إلى المستقبل، فالمستقبل هو محط الرحال، في حين يبدأ السياب من الحاضر، هاربا للماضي، وفارق اللغة والأداء عند الشاعرين ينضم إلى العنصرين الأولين، فالسياب يؤدي بوضوح ربما يعيبه عليه بعضهم، بينما يؤكد أدونيس ضرورة الشعر/ الرؤيا، لأنها كما يفسرها لغة المستقبل، قد يؤاخذه عليها الآخرون، لأنها تتجاهل الحاضر.

أما الشاعر صلاح عبد الصبور، فقد أشار إلى أنه في تعامله مع الأسطورة، كان يستخرج «التيمة»، ويعيد عرضها على تجربته الخاصة، كي يكسب تجربته بعدها الموضوعي، وكان واعيا بأسلوب التعامل، حيث أشار إلى كراهيته لإلصاق الأسماء-التي أغرم بها السياب-واستشهد صلاح عبد الصبور بقصيدتين لهذا الاستخدام الفني الناضج، الأولى «أغنية للشقاء»، وكان يتمثل فيها رمز المسيح، وقد طوع رمزه في هذه القصيدة لتضحيته البالغة من أجل الشعر:

الشعر زلتي التي من أجلها هدمت ما بنيت
من أجلها خرجت
من أجلها صلبت
وحينما عُلّقتُ كان البرد والظلمة والرعد ترجني خوفا
وحينما ناديته لم يستجب
عرفت أنني ضيعت ما أضعت(33)

وقضية البحث عن الشعر، والصلب في تيهه، والولاء له، من القضايا التي شغلت عبد الصبور على مدار تجربته الشعرية الطويلة.

والمثال الثاني، الذي استشهد له صلاح عبد الصبور من قصيدته «أغنية

للقاهرة» حيث كان يتمثل أسطورة «أوزيريس» وهو يخاطب المدينة:

وأن أذوب آخر الزمان فيك

وأن يضم النيل والجزائر التي تشقه...

والزيت والأوشاب والحجر

عظامي المفتتة

على الشوارع المسفلتة

على ذرى الأحياء والسكك

حين يلم شملها تابوتي المنحوت من جميز مصر[34]

وصلاح عبد الصبور في إخفاء المادة الأسطورية تحت السطح الظاهري للقصيدة، بحيث تختفي اختفاء شفافا يظهر من مجرد التأمل في القصيدة وإعادة قراءتها، يُعد بهذا المنهج أقرب إلى القبول والنضج الفني، من نظيريه: السياب وأدونيس، فالغالب على السياب الإكثار من ذكر الأساطير بأسمائها كلون من الحلي، تأتي بسبب ودون سبب، مانحة نفسها بمجرد القراءة الأولى لمباشرتها، وأدونيس يغلق عالمه الشعري، في انتظار قارئ المستقبل الذي قد يجيء، فالسياب لا يرتقي بقارئه، وأدونيس قد أغفل قارئه، في حين وقف عبد الصبور في وسط الدائرة بين الطرفين المتنائيين.

خاتمة:

ونستطيع أن نقول في النهاية إن الشعر العربي الحديث قد اتخذت في البداية موقفا مناوئا من المدينة، وكانت مناوأته في البداية رومانسية، فقد كان رافضا رفضا عاما مبهما، يشعر بالغربة والضياع بين جدران المدينة وشوارعها المسفلتة التي كان يشعر بها وكأنها قيعان نار، وأضوائها وزحامها، وما تعج به من آلات كالترام، وكالسيارات التي تمشي بحريق البنزين، وقد كانت لغة الشاعر العربي في هذه المرحلة مغلفة ببقايا الرومانسية المنسحبة من الساحة الأدبية، وإن حاولت اللغة أن تبحث لها عن شكل آخر متأثرة بما يفد إلينا من أشكال غربية.

ولكن الشاعر العربي لم يستسلم لنفوره الغامض المبهم من المدينة، بل حاول أن يتكيف معها، لأنها قدره، فدخل مع المدينة في جدلية نقلته إلى حال من القبول، حتى تولدت لدينا الإشارة المحايدة في توصيف الحياة المدنية كما هي، ثم انتقلت القضية لمناقشة الحضارة في مستواها الفكري، واستتبع ذلك تعميق مجرى التجربة، والغوص بحثا عن لغة جديدة في أصقاع جديدة، نازل الشاعر بها قضاياه على الصعيدين: الاجتماعي والسياسي، كما تتضح بهما المدينة، وكانت التجربة في عمومها رافضة لهذه الأوضاع المتردية، فيما عدا البوارق التي كانت تومض ولاسيما في الخمسينيات وأوائل الستينيات من لمع قومية، ما لبثت أن انطفأت.

كل ذلك أدى إلى ضرورة البحث عن بدائل للواقع المديني المهترىء، فتكشفت التجربة الشعرية عن أنماط رمزية تشكلت في مدينة المستقبل كيوتوبيا إنسانية أو صناعية، أو في مدينة الحلم واللاوعي على المستوى الفردي، كما يتضح من تفسير «فرويد» لعالم اللاشعور، أو في مدينة الأسطورة التي تمثل الحلم الجمعي، كما يفهم من «يونج» تلميذ «فرويد» من أن الأسطورة هي اللاشعور المترسب في أعماق الشعوب.

وننبه في النهاية إلى أن بعض الأشعار كانت تدخل بين بيئات هذه الدراسة، فمثلا كانت قصيدة أدونيس تناقش وضعا حضاريا بالدرجة الأولى، وقد جاءت في مدينة الأسطورة لأنها تدخل في «تيمة» الخصب والنماء، وهذه «التيمة» نفسها هي بالضرورة بحث عن مدينة للمستقبل، كما هي بحث عن شكل حضاري، وهذا التنبيه يراعى في تكامل الدراسة كلها.

الهوامش

(1) عن. ك. ك راثفين: الأسطورة، ص 9.
(2) ك. ك. راثفين: نفسه، ص 12.
(3) عبد الوهاب البياتي: ديوان عبد الوهاب البياتي، 2/ 345، 346.
(4) سعدي يوسف: الأعمال الشعرية، ص 464.
(5) أمل دنقل: العهد الآتي، ديوان (الأعمال الكاملة، ص 261).
(6) عالم إسلامي كثير الإخبار عن الكتب القديمة، عالم بأساطير الأولين، لاسيما الإسرائيليات، ولد ومات بصنعاء، غير أن أصله فارسي، انظر، خير الدين الزركلي: الأعلام 8/ 125، 126.
(7) لتفصيل القصة وتمامها انظر، حاشية العلامة الصاوي على تفسير الجلالين، سورة الفجر، وأيضا ياقوت الحموي: معجم البلدان 1/ 155- 157.
(8) بدر شاكر السياب: شناشيل ابنة الجلبي وإقبال، دار الطليعة، بيروت، من ص 11- 18، وتاريخ القصيدة 21/ 2/ 1963.
(9) أمل دنقل: حكاية المدينة الفضية، الأعمال الكاملة، ص 195- 201.
(10) أمل دنقل: نفسه، ص 201.
(11) بدر شاكر السياب: شناشيل ابنة الجلبي، السابق، ص 17، 18.
(12) سعدي يوسف: قصيدة «مهاجر»، الأعمال الشعرية، ص 464، 465.
(13) يلاحظ أن بعض التفاسير أشارت إلى هذه العقيدة العامية، وأكدت أنها خرافة، انظر حاشية العلامة الصاوي على تفسير الجلالين، سورة الفجر.
(14) واضح أن هنا خللا موسيقيا، وقد يكون الصواب: «يعود من حيث ابتدأ»، أو: «يعود حيثما بدأ»، ونعتقد أنه خطأ مطبعي، لأن مثله لا يجور على السياب.
(15) خضعت هذه القصيدة لدراسة نقدية من منظور الدلالة، انظر، د. صلاح فضل: إنتاج الدلالة الأدبية، ص 48-49.
(16) عبد الوهاب البياتي: ديوان عبد الوهاب البياتي 1/ 665- 667.
(17) عبد الوهاب البياتي: نفسه 2/ 381- 383.
(18) صحة الموسيقى تقتضي حذف الواو، والشاعر مدرك لهذا، فقد حذفها من قبل في نفس القصيدة.
(19) كثرت الإضافات في هذا البيت على النحو الذي نفرت منه بلاغتنا القديمة.
(20) عبد الوهاب البياتي: تجربتي الشعرية (ديوان عبد الوهاب البياتي20/2).
(21) انظر، ك. ك. راثفين: الأسطورة، من ص 36- 42، ص 117. وعلى الرغم من الاختلاف بين فرويد ويونج فكلاهما يفرك في الفرضيات العاطفية عندما يفسر أن تشوقنا لما هو أسطوري، فكل منهما يفترض معرفتنا بها تريد الأسطورة قوله، حتى قبل أن نعرفه بوقت طويل، انظر، ص 39 من المرجع نفسه.
(22) انظر، د. مصطفى سويف: الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، ص 187- 191،

وأيضا، د. صلاح فضاء: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، ص 33 , 67 , 290 , 294.
(23) د. جابر عصفور: أقنعة الشعر المعاصر، مجلة «فصول» المجلد الأول، العدد الرابع 1981، ص128.
(24) انظر، د. صلاح فضل: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، ص 294-296، وما أشار إليه من مراجع.
(25) جبرا إبراهيم جبرا: النار والجوهر، ص 52.
(26) بدر شاكر السياب: أنشودة المطر، ص 18-21.
(26) أنظر، هاينز كرايسيك: حكايات وأساطير من عالم الشرق القديم، ص 185- 200 وفيه تفصيل لأسطورة «بعل».
(27) بدر شاكر السياب: أنشودة المطر، ص 22-26.
(28) أنظر، سهيل عثمان وعبد الرزاق الأصفر: معجم الأساطير اليونانية والرومانية، ص 168 , 29- نفسه، ص 13.
(30) انظر، خالدة سعيد: البحث عن الجذور، ص 82- 84.
(31) انظر، سهيل عثمان وعبد الرزاق الأصفر: معجم الأساطير اليونانية والرومانية، ص 333. وقد حاولت خالدة سعيد إبعاد التلاقي بين الطائرين، متأثرة بالفكر المعادي للقومية العربية التي كانت تقودها مصر يومئذ.
(32) أدونيس: أوراق في الريح: دار العودة، ط الثالثة، 1971، ص 61- 84.
(33) صلاح عبد الصبور: أغنية للشتاء، ديوان صلاح عبد الصبور، 1/195.
(34) صلاح عبد الصبور: أغنية للقاهرة، نفسه 1/ 198، وانظر، صلاح عبد الصبور: حياتي في الشعر، ضمن ديوان صلاح عبد الصبور 3/ 188-192.

المؤلف في سطور:

د. مختار علي أبو غالي

* من مواليد دست الأشراف محافظة البحيرة ج. م. ع.

* خريج كلية دار العلوم جامعة القاهرة، ومنها حصل على درجة الماجستير في الدراسات الأدبية، ونال الدكتوراه من كلية الآداب جامعة عين شمس «شعبة الأدب».

* من بحوثه الأكاديمية المنشورة:

1- الأسطورة المحورية: الرؤية والمصطلح. مجلة «البيان» الكويتية، العدد286.

2- الأسطورة المحورية: موتيفة الخصب والجدب، مجلة «البيان» الكويتية، العدد 288.

3- الصمت مزرعة الظنون، قراءة نقدية، مجلة «البيان» الكويتية العدد293.

4- السمادير ومدخل للعدواني، الكتاب التذكاري، رابطة الأدباء الكويتية 1992.

* بحوث مقبولة للنشر:

1- سندباد صلاح عبد الصبور.. نقد أسطوري، مجلة عالم الفكر، الكويت.

2- الشاعر العربي ناقدا.. في القديم خاصة، مجلة عالم الفكر، الكويت.

3- منظومة الكون في الشعر العربي المعاصر، حوليات كلية دار العلوم.

4- الشعر ولغة التضاد، حوليات كلية الآداب، جامعة الكويت.



تاريخ اليهود

في البلدان الإسلامية

ترجمة: د. جمال أحمد الرفاعي

مراجعة: د. رشاد الشامي

* يعمل حاليا مدرس لغة، قسم اللغة العربية-كلية الآداب، جامعة الكويت.

هذا الكتاب

يكتسب هذا الكتاب قيمته من أنه يؤسس بشكل شامل لموضوع بالغ الأهمية في شعرنا المعاصر، فهو يحدد المفهوم العلمي للمدينة، ويكشف عن ارتباط المدينة في القرن العشرين بالإنجازات العلمية وشكلها الحضاري الذي يولد تصورا جديدا للكون والإنسان والمجتمع، ويناقش أصالة الموضوع، ويوزع مادته على خارطة الشعر العربي عبر جيلين متتاليين.

ويتتبع الكتاب مراحل التعامل مع المدينة، بدءا من المرحلة الرومانسية التي تشكل صدمة، وتتمثل في الغربة والضياع من جهة، وما يتولد عن ذلك من شعور بثنائية: القرية/ المدينة من جهة أخرى.

وفي رؤية المدينة نجد الشاعر يدخل في جدلية مع المدينة وشكلها الحضاري، ويتبين من خلال الصراع أن المدينة لابد منها، فيأخذ مواقف تحليلية لأبعادها الاجتماعية والسياسية، ونتيجة للأوضاع السائدة يبدأ الشاعر في رسم أنماط رمزية للمدينة، يعانقها كبدائل لمدنه السلبية، فيحلم بمدينة المستقبل في شكليها الإنساني والصناعي، ثم يحلق بعيدا في مدن الحلم، كما يسترجع المدن الأسطورية.

وتكمن الأهمية الثانية للكتاب، في أسلوب معالجته للمادة الشعرية التي يحسن اختيارها، حين يقترن التحليل المضموني بالجانب الفني الذي يبرز الأدوات التعبيرية المصاحبة لكل نص، مستخدما المنهج التكاملي، مع التركيز على جماليات المكان، حسب ما تقتضيه طبيعة النصوص، فجاء العرض حيا بعيدا عن الشكل الممل الذي تقع فيه بعض الدراسات، حين تقتصر في بعض مراحلها على تفريغ المحتوى في التحليل.